

المسرح التونسي

تجذروا واصل

ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhr.net.com>

مسارح أثرية



المرح الروماني في افرودياس

<http://Archivebeta.Sakhr.it.com>



المرح الروماني في بيلارجيا



ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhr.it.com>



المسرح الأثري بأودنة



المسرح البلدي بتونس العاصمة - افتتح سنة 1902

المسرح الوطني

مؤسسة عمومية ثقافية ذات صبغة صناعية وتجارية
أحدثت سنة 1983، تتمتع بالشخصية المدنية
والاستقلالية المالية مكلفة بالإنتاج المسرحي والتكوين
المستمر والرسكلة والترويج للأعمال المسرحية
بفضاءاتها وبالفضاءات المختصة داخل البلاد.

يتصرف المسرح الوطني في قاعة الفن الرابع
لتقديم إنتاجاته وعرض أعمال أخرى تونسية وأجنبية
بينما خصص مبنى الحلفاوين للشؤون الإدارية
ولمعدات الإنتاج المسرحي داخل ورشات النجارة
والأكسوارات التي أصبحت تؤمّن الاستقلالية
الفنية والتقنية للمؤسسة.

من الأعمال المسرحية الهامة التي أنتجها
المسرح الوطني في السنوات الأخيرة :

- "وكر النسور" تأليف عبد الحكيم العالبي
إخراج المنجي بن ابراهيم
- "حدثت أبو هريرة قال" لمحمود المسعدي
إخراج نبيل ميهوب ومنير العرقى
- "العودة" إنتاج مشترك مع المسرح الجديد
للفاضل الجزيري والفاضل الجماعي
- "فلوس القاز" للسعد بن عبد الله ومحمد
إدريس
- "كوميديا" إنتاج مشترك مع المسرح الجديد
تأليف وإخراج الفاضل الجماعي
- "دون جوان" عن مسرحية موليار اقتباس
وإخراج محمد إدريس



المسرح الوطني



فضاء الفن الرابع

- " راجل ومرا " نصّ وإخراج محمد إدريس
- " التحقيق " نصّ المسرح الجديد وإخراج الفاضل الجزيري
- " عدن " نصّ وإخراج حسن المؤذن
- " مراد الثالث " نصّ الحبيب بولعراس وإخراج محمد إدريس
- " المتشعبون " نصّ علي اللواتي وإخراج محمد إدريس
- " ساعة ونصف بعدي أنا " نصّ وإخراج نضال قبقة
- " نجمة نهار " (أوتالو) نصّ وإخراج محمد إدريس
- " مدرسة الشيطان " نصّ إيريك إمانيل ترجمة محمد إدريس ومحمد المؤذن إخراج معز العاشوري
- " السيرك الفني - حلفاوين " إخراج جبل بارون - تنفيذ طلبة فنون السيرك الفني.



مدرسة فنون السيرك

إنتاج خاصة يديرها أبرز العناصر التي كانت تنشط في الفرق. وهكذا تمّ بحث مراكز جهرية لها بعد وطني يتجاوز تجربة المسرح الجهوي، فهذه المراكز حسب مهامها لا تقتصر على الإنتاج بل تهتم بالتكوين والرسكلة والترويج، ممّا يجعل منها فضاءات مسرحية ذات مضمون متكامل.

مراكز الفنون الدرامية والركحية

منذ منتصف الثمانينات تمّ الشروع في البحث عن صيغ بديلة للفرق الجهوية القارة التي بدأت في التراجع بعد أن غادرها الممثلون إلى المسرح الوطني الذي تأسس سنة 1983. أدى الوضع الجديد إلى تأسيس فرق وشركات



المركز الوطني لفن العرائس

في مارس 1993 تمّ بقرار رئاسي، بعث ثلاثة مراكز هي :

- المركز الوطني لفن العرائس بتونس
- مركز الفنون الدرامية والركحية بالكاف

- مركز الفنون الدرامية والركحية بقفصة
- وفي سنة 1996 تأسس مركز الفنون الدرامية والركحية بصفاقس.

دعمت هذه المراكز في المرحلة الأولى بمنح للتسيير والتجهيز والتصرف بمبلغ جملي قدره 200.000 د مّا جعل القطاع يشهد كثافة متنوّعة في مجال الإنتاج والترويج والتكوين والتنشيط المسرحي.

المركز الوطني لفن العرائس

قام بإنتاج عدة مسرحيات عرائسية فلكتة من "فانوس الخيال" عبد الحميد خريف ومحمد أهمّها :

- "طاحونة الرياح" لمحمد الفريقي، قاسم الشرميطي وعبد الحق خمير
- "مرجان المغامر" تأليف وإخراج محي الدين بن عبد الله
- "العرائسي الجوال" تأليف كريم العوادي إخراج المنصف بن الحاج يحي
- "رحلة الخيل" تأليف وإخراج عدنان سلوم
- "حلم ليلة شتاء" إخراج المختار الوزير
- "عليسة" تأليف عبد الحميد خريف إخراج المختار الوزير
- "حنبل" تأليف محمد العوني إخراج حسن المؤذن
- "العندليب والوردة" تأليف محمد العوني وإخراج حسن المؤذن
- "العرائسي" تأليف محمد العوني إخراج محي الدين بن عبد الله
- "فارس آحلام" تأليف عبد الحكيم العلمي إخراج معز التركي
- "ومن العشق ما قتل" تأليف محمد العوني إخراج حسن المؤذن

- "بيوكة الكركار" تأليف عبد اللطيف بوعلاق
إخراج منير العرقى

- "مت حي ينتر" تأليف وإخراج المتصف السويسي

- "كاف الهوى" تأليف وإخراج لسعد
بن عبد الله

- "المنيات" عمل موسيقي مستوحى من التراث
الشعبي لمنطقة الكاف

- "فوتوكوبى" تأليف أحمد عامر وإخراج لسعد
بن عبد الله

- "آدم" عمل مشترك مع فرقة محترفة من ألمانيا

- "التورس" تأليف محي الدين مراد وإخراج عبد
المجيد الأكحل

- "ساعة زائدة" تأليف وإخراج الزين العبيدي

- "تارة" تأليف البحري الرخالي وإخراج عبد الرزاق

نظم هذا المركز ترويضات تكوينية في ميدان صنع
العرائس وحلقات تنشيطية في مجال الموسيقى والرسم
ومعارض حول فن العرائس وشارك في مهرجانات
دولية عرائسية بـ : فرنسا والإمارات العربية وأبيدجان
وإيطاليا والأردن والمغرب وإسبانيا.

مركز الفنون الدرامية والركحية بالكاف

قام بإنتاج عدة أعمال مسرحية منها :

- "صيف كرماني" اقتباس علي مصباحي إخراج
نبيل ميهوب

- "موزيكة" تأليف علي مصباحي وإخراج نبيل
ميهوب

- "العصافير" مسرحية للأطفال نصّ عبد القادر
عبد الله وإخراج نبيل ميهوب



قاعة عروض مركز الفنون الدرامية والركحية بالكاف

- "علي بابا" تأليف عبد الرحمان الأبنودي إخراج
عبد القادر مقداد

- "عرس فالصو" تأليف وإخراج نادية بن أحمد
- "ميتامورفوز" تأليف وإخراج رضوان الهنودي

مركز الفنون الدرامية والركحية بصفاقس

انطلقت أعمال هذا المركز فعليا سنة 1998.

أنتج أعمالا مسرحية متميزة منها :

- "استعجالي" تأليف وإخراج صابر الحامي

- "مطعم باب الجنة" تأليف راشد شعور إخراج
منيرة الزكراوي

- "في بلاد المعجائب" تأليف وإخراج مقداد
معزون

- "الشعراء" تأليف مجموعة من الشعراء إخراج

صابر الحامي

مركز الفنون الدرامية والركحية بقفصة

من أعماله المتميزة :

- "كلاب فوق السطوح" إخراج عبد القادر مقداد

- "علولو الحجام" لعبد القادر مقداد

- "عرس هارون" تأليف عبد الحكيم العليمي

وإخراج عبد القادر مقداد

- "بن سديرة" إخراج عبد القادر مقداد

- "أحيك يا شعب" تأليف عمار شعابينة وإخراج

عبد القادر مقداد



مسرحية وادي الربيع - إنتاج مركز الفنون الركحية والدرامية بقفصة 2007

- "فرجة عربي" تأليف وإخراج الهاشمي العاطي
- "أطفال الينوع" تأليف منيرة الزكراوي وإخراج محمد رواشد.

دار المسرحي

بحث هذا الفضاء بتوصية رئاسية ليضاف إلى سلسلة من الإنجازات في الميدان الثقافي ليدعم المشهد الثقافي التونسي. تواصلت نهضة الفضاء من موفى شهر مارس 1993 إلى غاية شهر ديسمبر 1994 تاريخ التأسيس الرسمي، لتصبح دار المسرحي وجهة للمسرحيين التونسيين تحتضن تعاريفهم وعروضهم.

من مهامها :

تطوير الحركة المسرحية التونسية تصورا وممارسة وإنتاجا، والمساهمة في ترسيخ الإبداع المسرحي وتشجيعه.

- توفير المواد الثقافية للمبدعين والباحثين والدارسين.

<http://archivebeta.Sakhrit.com>

- دعم الذاكرة المسرحية بجمع الإبداعات وصيانتها وتوظيفها لخدمة الحاضر والمستقبل.

تشتمل دار المسرحي على نواة لمتحف المسرح التونسي الذي بحث أولا "بالمدرسة الصالحيّة" بمدينة تونس العتيقة (نهج سيدي بن غروس) سنة 1994 ثم نقل في شهر سبتمبر 1995 إلى دار المسرحي.



يهر مركز الفنون الدرامية والركحية بصفاقس

- "حسونة الليالي" تأليف مجموعة من الشعراء

إخراج صابر الحامي

- "جوانح" تأليف حاتم حشيشة إخراج أمير العيوني

- "شارع الحمراء" نص وإخراج صابر الحامي

- "موال ... طيور الليل" دراماتورجيا وإخراج

صابر الحامي

كتاب عصر النهضة

رؤا تجريب في الكتابة المسرحية أم رؤا تجديد؟

"فن جديد في صناعة الكوميديات في هذا العصر" للوبي دي فيقا، منطلقا (1)

محمد المديري

وي و "التجريب" في الكتابة المسرحية، من وجهة النظر هذه، ليس ظاهرة طارئة أو مستحدثة إنما هو "التجريب" أمرا راسخا في ممارسة هذا الفن منذ قديم الزمان.

وفي هذا دَعْوَةٌ تكاد تكون صريحة إلى معالجة قضايا التجريب المسرحي في العصر الحديث - ومصطلح التجريب المعتمد مصطلح حديث - على أساس النظر إليه نظرة تنزله في صيرورة زمنية بذاتها فتنتشع عنه الهالة المتأنيّة من اعتبار فعل التجريب فعلاً قطعية لِسُنْح التجريب المسرحي عمقا تاريخيا يُنْزَل من ثمة، منزلة ما هو ضروري لا غنى للمسرح عنه، إذا ما أريد ضمان حياة هذا الفن وحيويته.

أما الإشكالات الكامنة وراء الإقرار بهذه الريادة فتمثّلة بالأساس في المفارقة الزمنية (l'anachronisme) المتجلية في بعض المصطلحات الواردة فيه وفي صيغة التعميم التي قام عليها، يضاف إلى ذلك ما يتعلق بحدّ عصر النهضة وبيان موقع الفن المسرحي وممارسته من المسارات التاريخية

1 - مداخل :

يُوحى الإقرار به «ريادة كتاب عصر النهضة في التجريب المسرحي وفي مجال الكتابة المسرحية» (2) تحديداً بعدد من المنطلقات والقرصينات ويتضمّن نظرة إلى مسار المسرح - والكتابة المسرحية منه بالخصوص - تتجاوز عصر النهضة وكتابه لكي تشمل ممارسة الفن المسرحي إلى هذا العهد، إلا أن ما يوحى به هذا الإقرار لا يخلو، كذلك، من طرح بعض الإشكالات.

1 - 1 - في المنطلقات والفرضيات:

أما المنطلقات فتمثّلة بالأساس في الإقرار لكتاب المسرح في عصر النهضة بالسبق إلى «التجريب في الكتابة المسرحية» عمّن سواهم من الكتاب إلى هذا العصر ويتزّلهم منزلة الداعين إليه، الحاثين عليه وتبدو إنجازاتهم في مجالاته، من ثمة، بمثابة المرجع الذي عليه يُحال والأسس التي عليها يسى.

المختلفة التي عرفتها البلدان الأوروبية في ذلك العصر .

1 - 2 - في المفارقة الزمنية:

ورد مفهوم "التحريب" في عنوان المحور وسبقه باعتباره مصطلحا والمصطلح مشحون بدلالات متعدّدة تحيل أغلبها على ممارسة للمسرح متأخرة عن عصر النهضة وكتابه فلا يقصد بالتحريب عندما يستعمل باعتباره مصطلحا التحريب النابع عن جوهر المسرح القائمة نتاجاته على تجسيد للتجربة البشرية سواء منها الفردية أو الجماعية تجسيدا ماديا ملموسا ، فينفرس ، حسب تعبير جان دوفينيو ، J. Duvignaud في الوجود الجمعي فيكون وسيلة للتحريب التخيلي يسمى الإنسان ... الفرد، من خلاله، إلى تحقيق ما لم يملك المجتمع بعده به دون أن يفني أبدا بوعده... (3)، ولا يقصد، بالتحريب، الذي يقتصر فيه المسرحيون على التمس والمستهلك من مسائل اجتماعية ولا ما لا يجد تحلوا معه عبثا أو مصادرة من أقدم العصور ، ما أن يسعى الواحد منهم إلى أن يجعل من التجربة التخيلية التي هي مسرحيته تجربة فنيّة فعلية أي ذات فريدة وتميّز وإنما أضحي استعمال هذا المصطلح في السياق الحديث يعني التحريب المسرحي بغيره بغير حمل وكره لا يقتصر على معناه الذي أوردنا ، بل يتجلى في صورة أكثر جذرية ، فهو لا يقوم على رفض للسائد فحسب وإنما يبدو بحثا متصلا للعثور على بدائل ، واتصال البحث يعني - بصورة من الصور - اتباع منهج أو مناهج بل وقد يُصبح ذا سمة "مختبرية" وهذا يعني استخدما منظما للتجربة باعتباره "ملاحظة مستثارة" يسعى من ورائها إلى التحقق من صدق افتراض أو فكرة، وهو المعنى الذي يحيل عليه استعمالها في مجالات العلوم التجريبية والتطبيقية؛ والتحريب المسرحي، حسب هذا السياق، غير ملزم أصحابه بتحقيق نتائج

عاجلة بل ويحرّر المقدمين عليه من الانشغال بإيجاد عمل مسرحي خاضع لمتطلبات العمل الاحترافي المعهود من وراء فعل التحريب ذلك فيصبح الايمان في التحريب المؤدي إلى صور من الانغلاق على الذات، أمرا واردا وفعلا غير مقبب، بل بات ذلك، في نظر بعض الباحثين شرطا من شروط إطلاق سمة "التجريبية" على تلك الممارسة. وإن لنا في استعارة بعض من الممارسين للتحريب المسرحي في البلاد الأوروبية والأمريكية عددا من التعابير والمصطلحات ما يدل على هذه الثغرة ويشير إلى نقلة نوعية في مفهوم التحريب ، فاستعمالهم مثلا لمفهوم مختبر أو مختبر Laboratoire أو مصطلح ورشة Atelier أو Workshop (4) عند تنزيلهم لنشاطهم في إطاره يؤكد بصورة من الصور تطلّعهم إلى الارتقاء بالتحريب المسرحي إلى مستوى المنهج. يبيّن أنّ "التحريب" بهذا المعنى مستحدث يصعب أن ينطبق على كتاب عصر الثقب

في هذا العنوان يلاحظ أنه قد عبّر عن آخر هو "التلاعب بالتقاليد" في الكتابة المسرحية، من حيث هو كمنه التعامل مع التقاليد ففحّت حيلة المفارقة الزمنية تلك وإن لم تغب تماما وذلك لأنّ التقاليد غير مرتبطة في المطلق بزمان بذاته وكذلك صور التعامل معها

1 - 3 - التقاليد والتلاعب بها:

وتعبير "التلاعب بالتقاليد" لا يعني رفضا لتلك التقاليد رفضا قاطعا، ولا يعني كذلك خصوعا لها كلّ الخصوع، وإنما ينزل فعل "التحريب في الكتابة المسرحية" عند الرواد - وقد ارتبط التحريب في هذا السياق بهذا التلاعب - في منطقة سر نبهت فيها جرأة وحذر في الآن ذاته، فيقوم فعل التحريب على تمثيل تلك التقاليد تمثلا يسعى إلى السيطرة عليها

1 - 4 - في عصر النهضة وكتابه:

لقد أشار عدد من المفكرين إلى الطابع الاعباطي في نهضة عصره. نبي بعد عصر النهضة س. دهب بعضهم أمثال أرنولد هاوزر إلى التشكيك في الدور الحاسم الذي ينسب إلى عصر النهضة في بناء العصر الحديث، بل وذهب إلى الاعتقاد بحقيقة ذلك بحث بحث عصر في العصر الوسيط فكتب: ليس أدل على الطابع الاعباطي للتميز الشائع بين العصور الوسطى والعصر الحديث وعلى مدى مرونة مفهوم «عصر النهضة»، وقابليته للتغير، من الصعوبة التي يجدها المرء في أن ينسب إلى هذا العصر أو ذاك شخصيات مثل «بترارك» (6) و«بوكاشيو» (7) و«جينيستي دي فايبيانو» (8) Gentile da Fabiano و«يان فان إيك» (9) J.V.Eyck. بل إنه في استطاعة المرء... أن يقد «داتشي» و«جوتو» Giotto منتمين إلى عصر النهضة وشكبير وموليير منتمين إلى العصور الحديثة» (10)

لكن اختلف المؤرخون في تحديد الفترة التي نشأ عنها عصر النهضة، وفي الموقع الذي احتلته النهضة. ولذا فقد تحققت فيه، وخاصة على المستوى المكوي، والغني، من العصر الوسيط، فإن أغلبهم يتفقون على عدد من العناصر المميزة لهذا العصر:

أهمها أن عصر النهضة «كان العصر الوحيد، على حد تعبير André CHASTEL، في التاريخ (يقصد التاريخ الأوروبي طبعاً) الذي أطلق على نفسه اسماً منذ تجلياته الأولى فلقد تكلم الأناسيون humanistes الإيطاليون في القرن الخامس عشر Quattrocento عن «Rinascita» "ودأب اللاحقون بهم على استعمال هذا الملفوظ بصورة متصلة ارتقى معها إلى مصاف المصطلح وهذا المصطلح "مشحون بدلالات غاية في الإيجابية فهو يوحي بإنجاز قطيعة حاسمة مع ماضٍ يعلن عن حركة هي أقرب ما تكون إلى "ثورة ثقافية" ولئن أولت النهضة الفنون منزلة أساسية فإنها تجاوزتها إلى الفكر في مفهومه الواسع .

سيطرة تسمح بإعلان الانتماء إليها وإلى ما تمثله، وتسمح، في الآن ذاته، بالقدرة على التصرف فيها تصرفاً يخضعها إلى منطق آخر غير منطقها الذي قامت عليه أو الذي حذده لها القيمون عليها والداعون إلى المحافظة عليها.

والخوض في أمر «التقاليد» يحيل على الموروث وعلى كيفية التعامل معه في آن، إذ لفاسد (5) لا نعى، فحسب، حصيلة ما يقبل من الخبرات والمعارف ومن القيم والمذاهب وأنواع السلوك... من جيل إلى جيل، وإنما تسمى كذلك فعل «النقل» ذاته، فمعلوم أن فعل الإبداع وفعل نقل التقاليد فعلان يختص بهما الإنسان وحده ولا يكاد يقوم الواحد منهما دون الآخر. وكيفية النقل لا تتمثل، فحسب، في الوسائط المعتمدة فيه من تعبير شفاهي أو مكتوب ولا تجلّى عبر ممارسات لسنن بذاتها، وإنما تتمثل بالخصوص في عمليات الانتقاء والإدماج التي ترافق عمليات نقل تلك التقاليد. إذ لا تقتصر عملية النقل على المحافظة على الموروث، فحسب، وإنما تفتح على ما يحصل من متجزأ من الأزمان تدمج مع ما انتقى من الموروث القديم حسب منطق معقد تتدخل فيه التحولات الاجتماعية والاقتصادية والسياسية والثقافية التي تحدث في البشرية. وهذا ما يفسر الخلافات الأيديولوجية الناجمة عن التقاليد ونقلها بين المفكرين والمبدعين، خاصة إذا ما ارتبط ذلك عندهم بنظرة إلى حاضر المجموعة التي ينتمون إليها ومستقبلها.

وتقاليد الكتابة المسرحية في عصر النهضة لا نراها خارجة عن المنطق المعقد الذي يحكم التقاليد في مفهومها الذي يتأ حتى وإن تعلّق الأمر بمجال مخصوص و«التلاعب» المفترض بهذه التقاليد معبر بالضرورة عن نظرة للمسرح وممارسته الخاضعة إلى تقاليد هذا الفن أو ما هو مفترض أن يكون كذلك. ولئن قام الخلاف بين هؤلاء وبين القيمين على هذه التقاليد في إطار قضايا جمالية فإنه لا يخلو من مدى إيديولوجي لا غبار عليه

ملهاة باللغة الفرنسية وإليه تسب كليلك "كليوترة سحنة" و"ديدون مضحية بنفسها". إلا أن المسارات التي عرفها المسرح في البلدان الأوروبية خلال عصر النهضة لم تكن دائما متناغمة حتى وإن آل أمرها إلى التفاعل في الأمانة اللاحقة، فالفرق شاسعة بين المسرح الايطالي والمسرح الاليزابيثي والمسرح الاسباتي، وهي البلدان الأوروبية الأساسية إلى جانب فرنسا التي قام عليها عصر النهضة الأوروبي، وكل مسرح من هذه المسارح حرّي بالتدبر

ولقد رأيت، بعد المداخل التي بها بدأت أن أعرض نصا من النصوص النظرية الأساسية التي عرفها مسرح عصر النهضة لا في إسبانيا فحسب وإنما في أوروبا كاملة، وإن في هذا النص طاقة تسللت حرارتها في المسرح وممارسته إلى هذا العهد.

ويمكن للمرء أن يرى فيه صورا من "التلاعب بالمشاهد" المحسب له نوعا من الريادة لا في "التجريب" - وفي في الدعوة إلى تجديد الكتابة المسرحية عامة إذ فيه عدد من المقولات التي ما زالت قائمة. هذا النص هو كتاب عملاق قليلون من يضاونه.

2 - "فن جديد في صناعة الكوميديات في هذا العصر" (13) :

نظم لوبي فيلكس دي فيغا كاريو (14) Lope Felix de Vega carpio (1562 - 1635) هذا النص بين 1604 و 1608 استجابة لطلب من أكاديمية مدريد وهو مجمع أدبي كان لوبي دي فيغا أحد أعضائه، فبدوا الظروف التي قدّم فيها نصه هذا مواتية ووديّة إلا أنه كان عليه، مع ذلك، أن ينجح - خلال الحيز الزمني المحدود الذي أتبع له - في إقناع أقرانه بمشروعية قيام الكوميديا الجديدة وفي اكتساب أنصار لها من بين مثقفي عصره؛ ولقد اطلع المثقفون على نصّه - في ما بعد - مخطوطا

ولقد تجلّى المدى الفكري بالخصوص في الدعوة إلى

- حرية الفرد

- حرية التفكير والمعتقد

- ترسيخ المناهج العلمية التجريبية

- العودة إلى الموروث اليوناني واللاتيني لدراسته واستلهاه بتأجته.

ولقد ساعد اختراع الطباعة في نشر النصوص الأساسية ودفع حركة الترجمة الموجهة للنصوص اليونانية والرومانية.

ولقد عرف عصر النهضة صعودا يتّينا للشعور الوطني في أوروبا لا على الصعيد السياسي فحسب وإنما على الصعيد الثقافي بالخصوص، فترسخت اللغات الدارجة وتراكمت النتاجات الأدبية المعتمدة تلك اللغات إلا أن ذلك قد ازدوج بتنزيل الموروث اليوناني والروماني منزلة النماذج المطلوب احداه وإن ك في جماعة الثريا الفرنسية L'Académie française التي أضحى لهذه الظاهرة مقداً صريحاً من شأنه (1522- 1560) أحد رعماء هذه الحركة (16)، سنة 1549 دعا فيه إلى محاكاة الأشكال القديمة باعتبارها تمثّل النماذج الأرقى، وأطلق عليه عنواناً غنياً عن التعليق : "دفاعاً عن اللغة الفرنسية وإبرازاً لمقامها" (12).

ولقد كان المسرح في صورته التي تركها قدماء اليونان والرومان مجالاً أساسياً لتحقيق أهمّ تطّعاتهم تلك. وكانت جهود أعضائهم منصّبة على تأسيس هذا الفن في الآداب الفرنسية الناشئة من خلال ترسيخ تقاليده التي مستحوّل إلى قواعد يتحمّ احترامها إذا ما أريد للنتائج المسرحية أن تحظى بالتقدير.

ويعتبر إيتيان جوديل E. Jodelle (1532 - 1573) وهو أحد أعضاء هذه الجماعة مؤسساً للمسرح الفرنسي، فإليه تعزى "أوجين" أوّل

خطة تسعى إلى مواجهة الانتقادات العنيفة التي كانت تواجهها الكوميديا الإسبانية من المثقفين المنظرين ذوي السلطة الفكرية والسياسية (19) في بعض الأحيان. وتتم هذه المواجهة من خلال إبراز مشروعية الخروج عن قواعد الكوميديا النظامية التي حددها دون السعي إلى رفض المصادر التي عليها يحيل واضعو هذه القواعد والمدافعون عليها رفضاً مطلقاً، وإنما يبدو لوبي دي فيقا في كثير من الأحوال ساعياً إلى سحب البساط من تحت أقدام خصوم الكوميديا غير النظامية التي مارس، ويدعو إلى ممارستها، وذلك من خلال إعادة قراءة الأسس التي حددها القدامى من اليونانيين وخاصة منهم أرسطو في كتاب فن الشعر.

2 - 2 - المسائل الأساسية التي كانت تعني لوبي دي فيقا:

يقا بدأ لوبي مشغلاً ببيان الإنجازات التي تحققت في مجال الكوميديا الجديدة، ولحقه في الكوميديا الجديدة، من الوثوقين.

- الإعلان عن مواطن التجديد التي أنجزتها الكوميديا الجديدة ولقيت قبول الجمهور ورضاه وهي بالأساس:

الجمع في العمل الواحد بين التراجيديا والكوميديا (20)

تعدد الأزمنة والأمكنة (21).

نظم يقوم على تعدد الأبحر الشعرية وتعدد الأصوات (22).

- تنزيل هذا الفن الجديد في سياق التاريخي من خلال ربطه بعصره وحاجيات أهل ذلك العصر إبرازاً لنسبية هذا الفن (23).

- الإلحاح على الانسجام الذي يقوم عليه فن الكتابة الجديد ونجاعة المبادئ التي يقوم عليها وخاصة منها:

نادي الأمر ثم مطبوعاً ست طبعات على الأقل، وهو ما يشهد بالصدى الهام الذي حظي به هذا النص في عصره.

والسؤال الرئيسي الذي كان على كاتب هذا النص أن يجيب عليه هو:

أية منزلة يمكن أن يوضع فيها هذا الجنس من المسرح الذي فرض نفسه منذ أكثر من 20 سنة على صعيد الحياة المسرحية الإسبانية فأصبح أمراً واقعاً؟

2 - 1 - بنية النص وخطته :

يبدأ لوبي دي فيقا بالإعلان عن دواعي كتابة هذا النص وظروف نشأته ثم يتطرق في استعراض المبادئ الأساسية التي قام عليها الفن المسرحي في نظر "القدامى" معتمداً في ذلك على إحالات على أرسطو واللاحقين به ويقدم، في الآن ذاته، مقبولاً بحلة لمسرحي في إسبانيا من عصره.

ثم يتطرق بعد ذلك في بيان السمات الرئيسية لحديد مسرح غير محدود تدور حولها المسرحية. ثم لم يخل هذا النص من التكرار أحيانا ومن العودة إلى ما سبق أن تعرض إليه، وكذلك من المراوحة بل والتداخل في بعض الأحيان بين الملاحظات النظرية والنصائح العملية، فيتناول أربعة محاور عليها يقوم عادة النقد الكلاسيكي:

- * اختيار الموضوع (15).
- * البنية الداخلية والخارجية للكوميديا الجديدة (16)
- * اللغة الدرامية والإيقاع الشعري (الأبحر الشعرية) (17).
- * أشكال العرض (18).

في خطاب لوبي دي فيقا في هذا النص مراوحة بين محالات مختلفة تتعلق بالكوميديا (الملهة) المتماشية مع عصره. وتندرج هذه المراوحة ضمن

- أولوية الفعل في بناء الشخصيات على السمات الأخلاقية والنفسية.

- احترام مقتضيات محاكاة الواقع

وفي هذا سعي إلى بيان أنَّ مخالفة الكوميديا الجديدة للقواعد التي حددها شراح أرسطو فإن ذلك لا يمنعها من أن تلتقي مع روح الأسس التي حددها الفيلسوف اليوناني.

2 - 3 - في التلاعب بالتقاليد والقواعد :

لقد تفتن لوبي دي فيقا إلى أن كتاب أرسطو موضوع لقراءات متعددة وإلى إعادة كتابة متعددة كذلك إلى أن الإحالة على نظريات أرسطو قائمة أحيانا كثيرة على الانتقاء السجالي والتوليف لما ورد في بوطيقا أرسطو بما تقتضيه اللحظة، سعيًا إلى مواجهة الخصم وإفحامه.

إنَّ الأمر يتعلق بـصور من "التلاعب بالتقاليد" ولقد خاض لوبي دي فيقا والاختصاصيون به عمار هذا الأمر وسعوا إلى جلب المبادئ الأرسطية إلى صفتهم ساعين إلى إبراز التناقضات القائمة في دعوات الوثوقيين إلى الخضوع إلى القواعد والتقاليد.

ينطلق من مبدأ أساسي قامت عليه نظرية أرسطو يتمثل في اعتبار الهدف الأول من الشعر الدرامي إنما هو تحقيق لذة المتفرجين، وبناء على ذلك كل ما من شأنه أن يحرم المتفرج من هذه اللذة إنما هو متناقض مع هذا المبدأ الأرسطي الأساسي، ويوضع el gusto الذي يفيد معنى المتعة واللذة في علاقة متعارض مع lo justo الذي يفيد معنى احترام القواعد. وبما أنَّ تحقيق اللذة للجمهور قانون من قوانين الفن لا يُعلى عليه، فإنه لا سبيل إلى احترام تلك القواعد والقوانين إذا ما تعارضت مع غاية الفن المذكورة، وتقديم اللذة والمتعة على الانضباط للقواعد من شأنه أن يؤثر تأثيرا في النظرة إلى النص المسرحي إذ لم

يعد يُنظر إليه باعتباره كيانا مستقلا في ذاته، وإنما أصبح ينظر إليه من خلال طبيعة التلقي الذي يحظى به عندما يستوي فرجة تُعرض على الناس.

المبدأ الأرسطي الآخر الذي تعرّضوا له، هو مبدأ لا يكاد يختلف حوله إثبات، ويتمثل في اعتبار الفن محاكاة للطبيعة. إلا أنَّ الاختلاف يحصل عندما يسعى إلى تحديد سمات الطبيعة بينما يذهب المحافظون إلى اعتبارها ثابتة لا تتغير وهو ما يدعو إلى احترام القواعد باعتبارها أزلية، يذهب أنصار الكوميديا الجديدة، على عكسهم، إلى تنزيل الطبيعة المعنية بالمحاكاة منزلة ما هو متغير بعيد عن الثبات. وبهذا المفهوم يوضع موضع السؤال ضرورة احترام القواعد الموضوعية إذ أن المحاكاة تقتضي أخذ المتغيرات بعين الاعتبار.

وانطلاقا من هذا يعبرون عن إيمانهم بتطور الفنون وسعيها إلى الكمال، ويتزولون الكوميديا الجديدة في إطار هذه النزعة إلى الكمال فيبدو خروجها عن المألوف وعدم احترامها للقواعد إبداعا حيا من خلاله يمكن أن يفسر للفن المسرحي حياته وحيويته.

إن دعوة لوبي دي فيقا إلى مزيد من الحرية لا يعني، مع ذلك، الاستغناء على كل القواعد وتقديم اللذة في موقع الأولوية لا تعني الاستغناء عن ضرورة المدى الأخلاقي للأثر الفني.

2 - 4 - ريادة معلنة :

لقد نزل معاصرو "لوبي دي فيقا" هذا النص منزلة "النص المرجعي" يعتمدونه ويحيلون عليه لمواجهة الوثوقيين الذين حاربوا الكوميديا الإنسانية باعتبارها لم تحترم قواعد الكتابة المسرحية كما حددها أرسطو. ويقدر ما كان المنظرون الفرنسيون شديدين في هجومهم بقدر ما كان محل إكبار من معاصريه من الإسبان واللاحقين.

مكتبي أصرف "تيرنس" و"بلاوت" ... وأكتب طبقاً لما يتطلبه الفن الذي ابتدعه المتطلعون إلى هتافات الجمهور العادي وإنه لن يجد العدل أن نتكلم إلى هذا الجمهور باللغة التي يريد، مادام هو الذي يدفع مقابل الفرجة" (25)

وكأن المرء يسمع صوت لوي دي فيقا على لسان دورنت Dorente إحدى شخصيات موليير Molière عندما تقول :

"دورنت: إن كانت المسرحيات المؤلفة حسب ما تقتضيه القواعد لا تعجب الجمهور وإن كانت التمثيليات التي تعجب الجمهور مؤلفة على غير القواعد فذلك يعني أن هذه القواعد قد قامت على أسس خاطئة فلنستخز، إذن، من دعوات أولئك الذين يريدون أن يقهروا ذوق الجمهور ولننعتن، عند الكلام عن الكوميديا، بما تحدثه فينا من أثر" (26).

ويجيب لوي دي فيقا في آخر نصه فقرة صاغها في القرن الثامن عشر أن يشير إن كانت من تأليف أم هي من تأليف آخر أسس أحال عليهم في متن نصه هذا من أن يتبين، يقول في هذه الفقرة :

تسألني : لم كانت الكوميديا مرآة للحياة الإنسانية؟ وأية منافع تحصل منها للشباب والشباب ؟ وما الذي تهيه الكوميديا إلى الناس، زيادة عن ظرف عباراتها ورقة خطابها المتقن ؟

كم هي جليلة المسائل التي تعالجها الكوميديا بين أضحكها وكم هي جادة المواضيع التي تطرح.

إنها تكشف كم هو شديد خداع الخدم وكم هو قبيح انحراف المرأة (27)

وكم في طيتها من مكر وحيل وكم هو شديد شقاء العاشق وغيازه وحمقه ... (28)

ويختتم لوي دي فيقا نصه هذا بتصيحة هي بمثابة خلاصة الخلاصات (29) :

لقد وقعنا من خلال هذا العرض الموجز لهذا النص على السمة الريادية في مجال تجديد الكتابة المسرحية ومن ورائها الممارسة المسرحية بصفة أعم.

وتمثلت السمة الريادية هذه في بلورة عدد من المفاهيم والمنطلقات وضعت موضع السؤال عددا من المسلمات. وقد أسهم هذا النص بصورة من الصور في خلخلة القراءة الأحادية لبوطيقا أرسطو فانخرطت في تيار حدثاتي قبل أوانه.

والزيادة في التجديد جلية خاصة في طرح مسألة التلقي والصلة التي تقوم بينه وبين الأثر المسرحي.

والمسألة الأخرى تجلت في لفت الانتباه إلى أهمية المدى الفرجي في النص المسرحي ومعلومة هي أهمية هذا المبدأ في تجديد الممارسة المسرحية في العصر الحديث ومقولة "الفوستو" و"لوجوستو" من أهم المقولات التي على أساسها كذلك قامت جردت التجديد اللاحقة. وهذا يؤكد جدلية الثبات والتحول في حكم محسن الصور والتمثيل المسرحي. خاص نظرا لقيام نتائج هذا الفن التي لا يمكن فصلها عن الجمهور المتلقي والذي من خلاله يكتمل المسرحي ككل

ولكن لوي دي فيقا لا ينسى المدى الساخر الذي به يتميز، فهو يظهر في مظهر المتواضع تواضعا زائفا سرعان ما يتخلى عنه للتذكير إن بالتصريح أو بالتلميح بأنه يعالج الموضوع من موقع الذي يجمع إلى خبرة الكاتب المسرحي المعرفة الراسخة والعميقة بتقاليد الكتابة وقواعدها حسب ما وردت في كتب القدامى وكتب اللاحقين، فإن خرج عن القواعد فإن ذلك لا عن جهل بها وإنما عن إرادة واختيار (24).

بل إنه لا يرى الكتابة على غير الطريق الذي رسمه للكوميديا الجديدة مملا تعليلا لا يخلو من استغزاز أجيال كثيرة يقول

"إن كد عني أن أكتب ملهه ديسي أضع بيني وبين قواعد الكتاب [القائمة] بابا أغلقه بسبعة أفتل، وحرج

¹ وره كلا، ² منه ³ ١٩٨٠، ⁴ اسب، ⁵ معهد اسبوت، ⁶ ص ١٠٠، ⁷ بحث

في علاقة العمارة بالمرشح (*)

تساؤلات حول تعامل المرشح التونسي مع العمارة

حمدي الحمايدي

أول هذه الجوانب مرتبط بالمنزلة التي يحتلها كل من المسرح والعمارة داخل المدينة فهما من المكونات الأساسية لحضري وبالتالي فهما مكملان لبعضهما البعض. يقوم وجود المدينة على قطعة مع نظام عيش سابق يسوده استعمال العنف كوسيلة من وسائل القصاص الذاتي وقد هذه القطعة إرساء نظام جديد يؤسس لعلوية هذه القطعة إرساء نظام جديد يؤسس لعلوية هذه القطعة إرساء نظام جديد يؤسس لعلوية هذه القطعة إرساء نظام جديد يؤسس لعلوية

فالمسرح والعمارة إذن علاقة عضوية بالمدينة.

أما الجانب الثاني للارتباط الذي يوجد بين هذين المجالين فيتمثل في التصور المعماري للمسرح كمبنى ذي طابع خاص نظرا لصبغته الثقافية والترفيهية

فقد جعل الإغريق من هذا «المبنى» فضاء مستندا إلى سطح جبل ومتكوتا من أوركسترا دائرية مخصصة

تهدف هذه المداخل (*) إلى مساواة العلاقة التي تكونت بين العمارة والمسرح التونسي من خلال بعض التجارب المتميزة وإلى التأكيد على أن ما جاء في هذا المجال ليس إلا عناصر مبعثرة لإشكالية تبقى في - - - إلى مدرس سمعق

وقد رأينا أن نتطرق إلى هذا الجانب من خلال العصور الثلاثة التالية. سوف نقوم في - - - لتعامل بعض مسارح العالم مع العمارة عبر التاريخ حتى نستشف بعض جوانب للموضوع اعتمادا على أمثلة تكوند فيها الممارسة المسرحية جزءا لا يتجزأ من الحضارة ككل وليست تعبيرا فنيا دخيلا. ثم سوف نعرض في مرحلة ثانية إلى أشكال توظيف الموروث المعماري في الفعل المسرحي التونسي قبل أن نخلص في مرحلة ثالثة إلى التمثيل الذي اتبعه المسرح التونسي في توظيف المنهجيات التي اعتمدتها مختلف البلدان قصد تطوير علاقة المسرح بالعمارة.

وسيتبين لنا من خلال ذلك كله مدى الطرافة أو الاجترار الذي ساد في تعامل الممارسة الثقافية مع عصر العمارة في ميدان المسرح.

يلاحظ المدارس لعلاقة العمارة بالفعل المسرحي عبر التاريخ أن هذه العلاقة تتميز بجوانب ثلاثة :

على الطريقة الإيطالية وهو شكل يضع الطرفين في علاقة مواجهة ويبحث عن حاجز بين الركع والمتفرج وبرزت للوجود الفضاءات المسرحية الثابتة والمعلقة. إلا أن انتشار هذا التصور لوظيفة المسرح لم يحل دون تصورات جديدة ظهرت خلال القرن العشرين وتمثلت أساسا في اكتساح لمضاءات ومبان غير معدة لمعرض الفرجة كالمترو دعوات وانصاع مثل «La cartoacher de V. noennes»

بقي أن تناول الجانب الثالث للعلاقة التي ربطت العمارة بالمسرح وهو جانب المنعكف به يمكن أن يسمى بعمارة الركع أو باستعمال التفتيات المعمارية لتجسيد عناصر الركع

وهذا الجانب يهيم ميدان الديكور والسينوغرافيا.

بعد فترة العصور القديمة التي تميزت باستعمال الديكور الثابت والمنفرد أي الصالح لكل العروض بـ حجة، بدأت تراهي بعض عناصر التحول إلى أن ترتبط بـ حجة، حيث انشعب منه مهندس المعماري (Architecte) وبالتالي أصبح الحديث عن «الفضاء الركعي» ممكنا، إذ أن تجسيد «الحدث» ليس فقط تحليدا لإطارها بل هو أيضا توظيف فضاءي ورمزي للفضاء يعبر عن رؤيا للعالم.

وقد زاد استعمال ستار الركع (Rideau de Scène) الذي أدرجه الفنانون التشكيليون في بدايات القرن العشرين والذي حوّل Joseph Srobona إلى ستار صوني Rideau de lumière هذا التوظيف حضورا مواء بالمحاكاة أو بالرفض للحدود التي يفرضها ما سمي بالمحيط الرابع.

لما اتبعت المسرح التونسي إلى الوجود كانت معظم عناصر التراث المسرحي والمعماري الغربي قد اكتملت. إذن لنا أن نسال كيف وظّف المسرح التونسي هذا المورد؟ في مرحلة أولى اكتفى أهل الفن الرابع في تونس محذرة ما كان يمارس في الغرب، وقد لعبت المسرح البلدية بتونس وسوسة وصفافس، وقاعات السينما والعروض الفرجوية المنتشرة في عدة مدن دّور الأدوات البائنة للمسرح التقليدي. ثم في مرحلة ثانية

للحجوة وللممثلين ومن مدارج نصف دائرية يجلس فيها المتفرجون ومن «ركع» صغير يؤدي وظيفة الكواليس ومن معبد مركزي لديونيزوس. إلا أنه لم يكن هناك فاصل بين الجمهور والممثلين، بين الأرض والسماء، بين الفن ونسبه لونية لأن الجمهور بإمكانه أن يتفرج ويأكل أي أن شارك كنب في تظاهرة احتفالية دينية.

ثم جاء الرومان فشدّدوا مدارج من حجر وصنّفوها حسب المراتب الاجتماعية للمتفرجين، مؤكدين بذلك على الجانب الفرجي للمسرح كأحد ثوابت المجتمع وعلى ضرورة أن يكون هذا المكان صورة مصغرة للتسيج الاجتماعي الذي يتحرّك داخله.

أما في القرون الوسطى فقد تمّ تعاطي الفرجة المسرحية في رحاب (parvis) الكنيسة قبل الانتقال إلى الشارع واستعمال منصات بدائية متجوّلة أو الإلتجاء إلى «المانسيونات» (Mansions) ليست معانة المسبح والفدّيسين.

الثابت في كلّ هذه الأشكال هو

1 - اعتماد الشكل الدائري كلّما تيسر للدلالة على الفعل المسرحي.

2 - توظيف الهواء الطلق لإضفاء بُعد ميتافيزي على كلّ ما ينجزه الإنسان.

3 - الاستناد إلى مرجع رمزي حين يكون المسرح في حاجة إلى اعتراف: (الهضبة في المسرح الإغريقي والكنيسة في المسرح القروسطي).

4 - غياب حواجز تفصل المتفرج عن الركع.

5 - تجسيد عمودي بفضاء التلقي يحاكي البناء العمودي للمجتمع

وما يؤكّد هذه الدلالات هو وجه الشبه الذي يوجد بين المسرح الأوروبي والتظاهرات التقليدية للمسرح الآسيوي الذي يمارس أمام المعابد.

ومع تميّز الدلالات تغيّرت هندسة العلاقة بين البائ والمتمنّبل فظهر بداية من القرن السادس عشر الشكل المسرحي

وفي البحث عن التّوجّه تمّ الالتجاء إلى صنف ثانٍ في المنهجيات يعتمد على الطرق القديمة الحديثة فبرز للوجود مسرح الشارع الذي يستعمل أدوات بسيطة ويرتقي بالمدينة من مجرد إطار حاوٍ للعرض إلى مسرح للأحداث. وتعدّدت أيضا محاولات كسر الحاجر الذي يفصل المتفرّج عن الرّكح من خلال أعمال «احتفالية» تستغل المكان المخصّص للجمهور وتتجاوز الحدود التي تفرضها العمارة. كما عرف مسرح التّغرب أيام محدّهم خلالها آلاف المرات الحائظ الوهمي أو الرابع

وقد تولّدت عن هذه الحركية ممارسات أدرجت صفا ثالثا وهو صف المنهجيات المستحدثة. وهو في رأينا أهم الأصناف المذكورة. فالصنفان الأوّلان اقتصرّا على «توريث» ما هو معمول به في الغرب وعلى تطويعه للواقع المحلي، بينما اعتمد الصنف الثالث على مفهوم جديد... في الاستعداد... ذلك لنبط المسرحي وللفضاء الرّكحي تجارب متعدّدة. فقد... المسرح... في رواق يحيى للفنون... في كنيّة غرطاج وغرغن المسرح الوطني «يعيشو شكسبير» في ملاعب النّس وكرة السلة واقتحمت فرقة مدينة تونس دار العصفوري بترية الباي من أجل مسلسلها المسرحي وتحوّلت ملاعب كرة القدم لعدّة مدن إلى فضاءات تستقبل العروض المسرحية. وخرج المسرح المعصوي عن المألوف حين خاض تجربة المسرح باليت وانتقل من منزل إلى منزل مقدّما أعماله في إطار معماري متغيّر تماما من عرض إلى آخر وكاشفا لأهل الديار التي زارها علاقة جديدة مع الفضاء الذي يعيشون فيه يوميا.

ورغم الإعياء الذي أصاب المنهجيات المستحدثة فإننا مازلنا نلاحظ اليوم تعايشا للأصناف الثلاثة إذ أن المسرح أصبح عنصرا ثابتا في منظومة المدينة وقد يفسّر ذلك ولو جزئيا تراجع اهتمام الجمهور به.

شهد توظيف الأشكال الموروثة تطورا معماريا مكّن من استعمال المسارح الأثرية ومن تشييد فضاءات شبيهة بناها الأوروبيون ببلادنا. وبالتالي عرفت العلاقة بين المسرح والمعمار والمدينة وتخلّصت على إثره المسارح الأثرية من رميتها الدينية لتقتصر على منطلق «الخبز والسرّك».

وقد سائر هذا التحوّل الذي يمثّل الأمانة الحاوية لعروض الفرجة، تحوّل على مستوى التّصوّر السّيغرافي للفضاء الذي تدور فيه أحداث المسرحيّة. مثال ذلك أن على بن عياد استعمل الديكور الضخم وطوّع أعمال المؤلفين المشهورين عالميا للدلالة على حُكم كبير مجتمع صعيبر

إلا أنه رغم جديتها بقيت هذه المحاولات محتشمة لأنها لم تتجاوز حدود التّماهي... إلى أن حدثت التّقلّة النوعيّة في السّينيات.

في هذه المرحلة الثالثة انتقل المسرح الترنسي من توظيف الموروث معماريا وجماليّا إلى توظيف المنهجيات... وفي أغلبها منهجيات غربية متبعة في بلادنا... التوسيع في لإطلاع... وفي تفسّ... في

هذه منهجيات مستعمدة من... إلى ثلاثة أصناف. في صنف أول أقدم أهل المسرح في تونس على تباع المنهجيات المتداولة فوطّقوا بناءات وفضاءات متعدّدة الاستعمالات، كما كان الأمر في أوروبا في تلك الفترة لعبت دور الثقافة والشباب والشعب ومسارح الهواء الطلق الحديثة الإنجاز دورا هاما في توزيع الأعمال المسرحية وفي تقريب الفنّ الرابع من المواطن العادي وفي انكباب العروض الدرامية على الهموم اليوميّة للمجتمع.

وقد وجد هاجس الثقافة الشعبيّة في تلك الفضاءات الإطار المناسب لممارسة مسرح جماهيري ولإدراج سينيغرافيا بديلة تبحث عن تعدد الدلالات وعن أشكال جديدة حتّى وإن أدّى الأمر إلى استعمال ركح خالٍ كليّا من عناصر الديكور والمتميّعات.

* قدمت هذه المداخلة ضمن ندوة «الفنّ والمعمار» تنظيم «ربيع الفنون» بالقيروان، أفريل 2007

حُدُود فنّ بلا حُدُود

محمد مومن

فن مفتوح :

تتأكد يوما بعد يوم، حيال تقدّم وتنوّع الأشكال الفرجيّة المجاورة، ضرورة البحث في حدود المسرح والسؤال في خصوصيته ككلاء... تلك الأصناف الجديدة حتّى إلى التنازل عن هذه المسرحيّة الدراميّة وجوهره (1). ويتلّج مثل هذا التنازل من سبب الدرامات الأصوبية، والى الأمام... بهذا في صلب ماسميّ في يوم من الأيام المسرحيات (الفرد العشر) «لعمّ لمسرير»... ولكنّ الواضح أنّه بإمكاننا أن نعيّر في المسرح بما قبل وما بعد اكتشاف وسبب (الآلة الكهربائية) (3) ولا شك أنّنا الآن نعيش الزّمن الثّاني من تاريخ المسرح، في إنسانياته الثّانية حيث أنّه نزاع عن القيم التي نشطت حتّى الحداثة، هذه الحداثة التي ناقشت تلك القيم وانتهت بأن نفرت منها وكفرت.

لقد غيّرت الإنجازات التكنولوجيّة كثيرا من تصوّراتنا في ما يخصّ المسرح الآن ومنذ أحقاب، نصا وإخراجا، في تواصل واع أو لا واع مع ما أنجز في المجالات الثّقنيّة (4). هناك آفاق قديمة اتسعت وآفاق جديدة بانّت واقصحت. لا يمكن للممثل مثلا أن يتغالل عمّا تحقّق من إنجازات في مجال الأداء الجسديّ أو الحركيّ والصّوتيّ. فلنضرب مثلا! لقد أدمج التمثيل الصّوتيّ

الوشوشات والتمتمات والهمهمات والوسوسات ولم يكن ذلك ممكنا أبداً قبل ظهور المضخمات الصّوتيّة التي عصفت بوظائف مسرحيّة كانت تستخدم بكثرة ولنا في اختفاء الملحن خير شاهد على ما نقول. ونكاد نلاحظ أنّ الانسحاب عن الحدود من مسرحيّة... ذات اتّقيّة وحبّ عليه أن يصهر... في وجوهه حتّى يبقى في حدود... من المكشّف البقيّ لمسبب... استطاع أن يثريه دون أن يشوّهه أو يتجاوز حدوده الزّمن يصفّي فيصطفي ما لا يتجانس وجوهه الدراميّة درامته لأن الدراميّة أصل المسرح (وما الرّفص «الراختي» للمسرح الدّراميّ إلا اقتراح لدراميّة أخرى في آخر المطاف، دراميّة رُحبت سمها «باللمحيّة» وهي تلك الأشكال التي تراوح بين الدراميّة والسّرديّة أو بين الحواريّة والحكاويّة). ولا يمكن لنا أن ننفل عن أنّ المسرح تأثّر كثيرا منذ بداياته بمختلف الفنون الأخرى كالموسيقى والرّفص - وحتّى الرّسم في شكل فنّ الأتعة. ولتذكّر ما كان يستعمله المسرح منذ القدم من تمويه بصريّ باستخدامه الطّلال والانعكاسات الصّوتيّة السّيميائيّة. ورغم هذه التأثيرات فقد استطاع المسرح أن يحافظ على أصوله الدراميّة بأن طوّع جماليّة الحركة الزّافضة مدّحجا إياها في طقوسيّة الإنشاد الشّعريّ ودراميّة، وكذلك فعل لما روّض الايقاعات

التي تساوي الذّاكرة («ريزتوار»). ونحن نعلم أنّ من لا تاريخ له قادر على صنع تاريخ جديد، وهو بهذا أكثر ضحكاً على مسجّدت لأيام من لدى يحمل برّاً شبيهاً يسعى إلى صيانتها والحفاظ عليه من التلاشي والصّباح. لذا ترى الرّقص والرّسم والموسيقى التي بقيت حتى القرون الوسطى غير مؤرخة بتاريخ مكتوب ومحفوظ أكثر حرصاً على استيعاب ما يحدث ويحدّد من التطورات ولتحتضن في عالمها اكتشافات ودنيا الاكتشافات العلميّة أو ليعرف.

ومن وجهة نظر أخرى، يمكن إرجاع الثّرة المحافظة لفنّ المسرح إلى أهميّة العنصر اللّساني في الأثر (أو في الفعل) المسرحيّ ذلك أنّ اللّسان هو نظام متكامل من العلامات يتقدّم كنسق متعلّق على نفسه مشفّر تشفيراً مستوفى (غير متفوّض...) بخلاف الفنون الانسانية كالرّقص والموسيقى والرّسم التي تعتمد لغات الجسد والصّوت أو ما هو سمعيّ وصوتيّ أو مرئيّ وبصريّ (تصوير راقصون) أي لغات تتمثل في الحقيقة، وبكلّ تأكيد، شغرات غير متكاملة أو بعبارة أخرى، قابلة للتحوّل والتغيّر، وهذه القابليّة على الانفتاح المستمرّ تجعل هويّة هذه الفنون غير مهذّبة فهي هويّات مفتوحة، في تكوين مستمرّ. ولا نعتي هنا أنّ المسرح فنّ قدره الانغلاق بل ما نقصده أنّه بطيء التغيّر، وفيّ لأصوله، محافظ على ما فيه، غير على تاريخه وما تصدّبه للثورات المعرفيّة التي لا يتجانس معها ولا يتوافق إلّا خير دليل على هذه الطّبيعة المحافظة. فإن رأيت يتحفّظ على الجديد والحديث المستحدث فلا تبهير الحفاظ على هويّته يرفض ما يمكن أن يشوّهها أو أن يطمسها. هناك ما يشبه النّواة الصّلبة التي تتمثل عصير العصور التي عاشها ونشأ لتتجارب التي عرفها. ويمكننا، إن شئنا ذلك، أن نحدّد هذه النّواة فنقول إنّها «الدراميّة».

إنّ شرط قبول المستحدث في المسرح يتلخّص في قابليته للتأقلم مع هذه الدراميّة أي بكلام آخر يستلزم على كلّ عنصر جديد قادم من فنّ آخر أن يتألف وهذه

الموسيقى المتأبّية من الأصناف «الإيتونية». وهكذا نرى أنّ المسرح جمع الفنون ووعاها، حاورها وحورها فلم يغب فيها ولم يتف. وسيكون هذا تصرّفه الدّائب عبر العصور والأزمان وسلوكه الدّائم مع مستحدثات الفنون والتّقنيات بجميع أنواعها وأصنافها: ترى الفنّ الدراميّ يستوحى الفنون الأخرى فيستوعبها ويمتحن اكتشافاتها فيستمرها ويتخصّص إنجازاتها فيستغلّها ما أمكن له الاستغلال. يستغني المسرح عمّا لا يفده ولا يغنيه وينقي، في المقابل، ما من شأنه أن يريه.

ومن هنا لا يمكن لنا أن نقول إنّ المسرح فنّ متعلّق على نفسه، بالعكس، علينا أن نؤمن ونجزم بأنّه فنّ مفتوح على غيره من الفنون لا محالة. ولكنّ الضرورة فنّ مفتوح. غير أنّ قابليّته للانفتاح لا تشيّر القول بأنّه لاقدر للخصوصيّة والتّميّز: المسرح، في ما هو مفتوح، فنّ مخصوص. لم يكن يوماً لقيطاً، هجيناً أي مزيجاً من إفرزات الفنون الأخرى وتداعياتها، ثمّ إنّ المسرح سابقاً، في زمن ما قبل الثّورات العلميّة، فنّ يختلف تمام الاختلاف عن وضعه الحاليّ. في عهد التّسامي الأمّته لوسائل الإعلام، في «المتعدّدة الوسائط». ذلك أنّ المسرح، في هويّته الأولى، كان سيّد الفنون وأباها، يهيمن عليها هيمنة مطلقة فما كان يهاب استلهاها ولا يخشى أن يستوحى منها ما يستوحى، ثمّ كانت له أيّام أخرى فضاع منه سؤدده وفقد هيمنته فإذا به في وضع الفنّ المهيمن عليه، في حالة دفاع عن الهويّة. هويّته، هاته الهويّة المكتسبة عبر الأزمان والأيام، هذه الهويّة التي صارت بفعل التراكم والإفرزات تراثاً وميراثاً. ورّما كان هذا الإرث سبباً في بطء تطوّره وتغيّره، ربّما كانت غيرة على هويّته سبباً في تخلفه عن ركب الفنون القديمة الأخرى التي انطلقت معه أو سبقته كالموسيقى أو الرّقص أو حتّى الرّسم، لقد استطاعت مثل هذه الفنون أن تتطوّر ربّما لأنّ إرثها غير محفوظ بخلاف المسرح الذي عرف كيف يحافظ على تراثه المكتوب أي على نفائس مكتبته وكنوزها وهو ما يسمّى «بالمصنّفات»

باب الأمل يبقى مفتوحا ذلك أنه ما زالت للحلم بوعد ونوافذ: نرى في آخر مشهد من المسرحية الشاب المقتول ويجانبه قيارته - فتته الأولى والأخيرة - بينما تضاعد إلى عنان السماء، أو ربما كان آت منها، لحق سنفوني ذو مسحة قدمية. وإذا بهؤلاء يحملون الجثمان إلى ما لاندي، ربما إلى جنة الخلد حيث بنعم العشاق الشهداء والمحبون المقتولون بما يحثون. الواضح هنا أن الموسيقى تتمثل جزءا لا يتجزأ وعنصرا من العناصر التي لا يمكن التغافل أو الاستغناء عنها. إنها مكون من مكونات المسرحية التي لا يمكنها أن تستقيم بدونها.

سيكون مثل هذا التصرف قاعدة تحكم العلاقة التي تربط بين المسرح وبقية الفنون الأخرى. إن المروق عن هذه القاعدة والحروج عنه يؤدي أحبا كثيرا إلى ظهور شبه أحسن منه مفضلة عن المسرح سنقل **«كوميديا راقصة»** أو **«كوميديا راقصة»** خير شاهد على ما يقول فتاريخ برور مثل هذه الأنماط الفرجية يبين أن هذا النوع من المسرح لا يمكن تجاوزها. إن أريدنا فيه لا مسرحية حتى وإن تشابهت معه، أو تشبهت به: لذا نرى أن ما يسمى بالتعبير الدرامي يهيم في واد شبه مسرحي ولكنه يبقى بعيدا عن المسرح مجانيا له. هناك من يصبر، وهو يغالي في استعمال التقنيات الحديثة ووسائل الاتصال وكذلك ما يسوتونه بالوسائل المتعددة الوسائط، أن ما يقترحه ويقدمه يمتدح إلى المسرح. وهناك من يذهب بعيدا مقترحا ما يسميه «بالمنوعة المسرحية» (كذا يصف توفيق الجبالي مثلا أعماله المسماة كلام الليل) التي تأخذ من كل التعبيرات الفنية بطرف.

لا عيب في استلهاهم الفنون المجاورة والشبيهة فالمشين هو الانطلاق، ولكن يجب الشهور على أن لا يصير الحوار والتحاوور تحويرا وتشويها. فلا ينبغي أن يدمج العنصر الفني القادم من الفنون المجاورة بأن يقدم إقحاما وكأنه في استقلالية تامة لا يلتفت إلى قوانين الفن الذي ينحدر منه والحال أنه عليه أن يلتفت

الدرامية، والأمر عنه بالنسبة لكل تقنية من التقنيات المستجدة. فإن شرب المسرح من عيون فن الرقص فلا يشرب هكذا، بدون شروط ولا قيود، بل تراه يتقي التقنيات والاستعمالات الأسلوبية التي تستطيع أن تنصهر في السياقات الدرامية في الأثر المسرحي. ولنا في مسرحنا التونسي الحديث بعض من الشواهد على ما نقول. خذ مثلا مسرحية أمل «لمسرح قو»! إن الرقص هنا موظف توظيفا دراميا صرفا ذلك أن أحداث المسرحية تدور حول حياة راقصتين مهوستين بالرقص الشعبي تحلمان بالشهرة والثروة وهو ما يطمح فيه زوج إحداهما لكن عن طريق رياضة الملاكمة. وتستمر الأحداث هذه نحو الخيبة والفشل فلا أحد يستطيع تحقيق أحلامه التي تصيح وتبكي. نرى هنا أن كل المقاطع الراقصة تأتي في سياقات الأحداث وتبقى مبررة غير مسقطا أسقاطا على الوقائع المروية فالرقص هنا رقص درامي. ولهذا ترى أمل قد حاد على صيفتها المسرحية دون أن تصير «كوميديا مسقة» أو «كوميديا - بالي» رغم أن هذين الحيين هما - انفصل للمسرحية

ويمكننا طبعاً أن نذكر العديد من المسرحيات ونرى نفس السياق. لكننا سنقتصر على ضرب مثال آخر فقط، مثال مسرحية سنفونية «للمسرح المثلث» من إخراج الحبيب شبيب.

هنا، نرى أن كل القطع الموسيقية المجتدة تساهم في تركيب وتأليف المعنى. إنها موضوع المسرحية الأم بما أنها تولد كل الأحداث والمسائل الفرعية الأخرى هي رواية مجنون من مجانين الموسيقى السامية وعاشق حتى الهوس من عشاق اللحن الجميل الملائكي. وسيفتل هذا الحلم الجميل بطلنا الشاب في النهاية فتبين أخيراً الأبعاد الرمزية لموضوع الموسيقى حيث نتجنى لنا كصورة استعارية للدلالة على كل حلم من الأحلام الجميلة التي تصطدم بالواقع المر المرير الرافض لها فيدثرها تدميرا ويقضي عليها قضاء مرعبا. وإن تنتهي سنفونية نهاية مأساوية باستشهاد الفتى فإن

درامية الحداثة :

والحق أن المسرح، أصوليا، عودا على بدء، عند الإغريق الأوائل، هو فن الحدث. الحدث منتهاه ومقصده وهو جوهره. وما الحدث؟ الحدث حركة أي فعل والفعل هو وقوع ما يقع في الزمن وبالتالي حصول التحول والتغير أي الاختلاف الذي يلد الصراع. وما كان المسرح لحظة تجوهره أي زمان تمزجه من الاحتفالية الدينية الأولى، تلك التي لازمتها طيلة بداياته وعهوده الأولى (وما قبل «تيسس» و«إيشيل») إلا فن صراعي حيث أنه أتى فنا جدليا، بالمفهوم السجالي للمصطلح: أجل، المسرح حدثي، صراعي، وجدالي. تاريخيا أخذ الجدل أشكال الجدل وصيغه فآل إلى الحوار. فالفن الدرامي فن حوارى بالأساس، أن يكون لا حواريا - وقد كان كذلك في فترات ما - فذلك من الحوادث أو العوارض وليس من الجواهر والأصول. فلا يغرنك أن يتشكل الفعل الدرامي في صورة «المونولوج» أو ما سمى عربيا «بالحوار الأحادي» (باطليا كان أو لا باطليا). فهذا لا يفسد في شيء الجوهر لأن «المونولوج حوار مستتر».

وربما يعود هذا إلى المرجعية الحضارية للفن الدرامي. أوليس هذا الفن ابن حضارة تقوم معرفتها على رؤية أساسها الجدلية؟ يقوم الفكر الجدلي على منطق الارتقاء والتدرج من المحسوسات إلى المجزئات ومما هو بسيط إلى ما هو أقل بساطة وأكثر تركيبا ومن المعلوم إلى المجهول. وهذا المنطق يؤسس ويكرس النظرة الثنائية التي ما فتئت تنشط وتحكم وتوجه كل التاريخ الإيستيمولوجي الغربي. ولا شك أن مصدر الرؤية الصراعية التي تحكم الفن الدرامي هي الرؤية الثنائية والجدلية. جدلي وجدلي إذن، ينبت هذا الفن في رحاب الجدلية، منطقا ورؤية، جمالا وفكرا. وقد سار الفن الدرامي طويلا في دروب الجدلية ومسالكها إلى أن كانت الحداثة.

يمكن أن ننهي إلى القول إن الجدلية والحوارية وجهان لنفس الظاهرة. وما كان لمن يبحث في الدرامية

ويشبه نحو الفن الذي يحويه، نحن إذن حيال جدلية فاعلة وناقلة: جدلية الفن المحتوي والفن المحتوى. وعلى المسرح في تعامله مع الفنون الأخرى أن يؤكد على أنه الفن الحاوي أو المحتوي فهو الشارع المستريح الذي يفرض ويسن أساليب تشغيلها وطرق استعمالها وبالتالي كينيات توظيفها.

ليس من الصواب في شيء أن نذهب في تفسير عدم تطور المسرح حسب التسق السريع للتقدم التكنولوجي إلى طبيعته الزائلة. وكما قال «ماركو دي مارينس»: «المسرح والوساطات: الخصوصية والتداخل»: «الوقت ليس للانغلاق بين الفنون ولكن لامتحان إمكاناتها وحدودها» (ص. 62). عديد الفنون (كالرقص مثلا) تتسم بالزوال ورغم ذلك فهي لا ترفض مسابرة التطورات التقنية الحديثة.

والواضح أن التقنيات الحديثة التي ما فتئت تتطور هي فئة المسرح إذ أنها تمثل اعراضا بصعب عليه الصمود حيالها. وإن التحدي الحقيقي لمسارح اليوم هو في رفع التحديات التي لا زالت التكنولوجيا تواجهها تشهرها في وجهها كل يوم. ويرد الزعم وتطارع دفع الاكتشافات اتخذ الصمود لهجة الحرب، الحرب من أجل البقاء. إنها مسألة حياة أو موت. إنها حرب من أجل إنقاذ الهوية والمحافظة عليها حتى لا تنتشر وتحل محلها أشكال فرجوية أخرى.

والغريب أن هناك من المستحدثين كـ «جان بيار سركاك» (5) من يرى أن تطور المسرح وتجدده رهين تمازجه مع الأشكال اللادرامية. ويصاحب هذه الرؤية رفض لفكرة تميز الفن المسرحي وخصوصية. ترى «سركاك» يستقرئ الكتابات الحديثة، في مفارماتها، فترة ما بعد تجربة «المسرح الجديد» حيث سادت أعمال «يوجان يونسكو» و«سموال بيكات» و«أرثور آدموف» مع منافسة من لدن «برتلد براخت» الذي سعى إلى القطعية مع ميتافيزيقية المسرح الدرامي الأرسطوطاليسي. تراه يترصد التجارب التي تمزج الأساليب الكتابية الدرامية بالادرامية.

لوم القرن التاسع عشر للإنسانيات ونقله لها يثبت أن الإنسان لا يتحكم لا في مصيره ولا في مصير الكون وهو ليس سيد أفعاله وأقواله ورغباته. وإنما أمر الإنسان أن يكون مجع (ومفرق...) قوى عاتية (غرائز وطاقات...) تتقاذفه وتدفع به إلى فعل وقول ما لا تشتهي نفسه وما لا يستوعبه خياله. فهو شجرة قوى متصاربة متنافرة غامضة مهولة. لقد تلاشت صورة الإنسان القديمة وذهبت أدراج الرياح. وما تبقى من الأوهام والقيم القديمة أتت عليه في النصف الأول من القرن العشرين الحريبان العالميتان. وأنها كل شيء. واستفاق الإنسان على العبث. كان على الآداب والفنون أن تنصت إلى كل هذه الزلزلة فانصتت. وأمر الإنصات هذا الشعر الجديد والمسرح الجديد. غامر المسرح الجديد في البحث عن أشكال درامية جديدة عساه يؤسس للغة مسرحية جديدة قادرة على التعبير عن هذا الإنسان الجديد. «القديم...» أو بالأحرى عن هذا الوعي والذوية الجديدين للإنسان وللحياة. وفي الحقيقة، إنه من الصعب جدا أن نحصر كل التجارب المسرحية التي عرفها الألفية الحديثة لكثرتها وتنوعها وتراثها. فالحداثة «حدثات». ولن نلتفت إلا إلى ما يمكن أن يثير موضوع بحثنا في مغامرات هذه الحداثة عسى أن يفتي آثار ما فعلت في الفن الدرامي وأعرافه، تلك الأعراف التي تمثل خصوصية المسرح.

لننظر مثلا نحو المغامرة «البراخية». بالنسبة لـ «براخ» فإن الشكل الدرامي يسعى جاهدا إلى إثبات حقيقة ما هو في الحقيقة وهم ويدعو المتفرج «أو القارئ...» أن ينأى عنها وهو عين الإيهام «أي التزييف...» ويقترح صاحب «برنامج تنظيمي صغير للمسرح» «أرغون صغير للمسرح»، 1948 أن نفلح عن هذا وأن نرسي للمسرح سماء ملحمة.

ويعمل المسرح الملحمي على دفع الهمم والإيهام ورفع التماهي بتسمية الحس التقدي للمتفرج. ولن يتسنى هذا إلا بالانتصار لما هو غير مترسل متقطع خلافا للكتابة الدرامية التي لا تعجز بل لا تعرف أصلا

أي في أصول الدراما، أي في ما يجعل الدرامي دراميا أن يهمل البدايات فيقبل عن الإشارة إلى أن الدراما «بصنيفها الكوميدي والمأساوي وخاصة المأساوي» ولدت من رحم الملحمي. وفعلًا في البدء، كانت الملحمة الجنس الخطابي السائد. والملحمي يراوح بين الخطاب الشروفي، الروائي، الواقعي ويسبي على نحو إل «هو» وبين الخطاب الغنائي ويقوم على نحو إل «أنا». وقد أتت الملحمة من الأساطير أي من تلك الحكايات الخرافية ذات الصبغة التقديسية الدينية. وكانت أساطير النشأة الأولى أو أساطير «الطوفان» و«الماء» التي الملهم للملاحم القديمة التي أهملت الجانب القدسي البدائي في تلك الأساطير واهتمت أكثر فأكثر بسرد نشأة الأقوام الأولين. نرى إذن الدرامي شجرة مسيرة عسيرة. فهو ليس معطى بل كسب واكتساب. وقد عرف الدرامي بعد حصوله على الاستقلالية أي بعد التفرد والتميز تاريخا ناهز خمسة وعشرين قرنا وليس علينا أن نصف هذا التاريخ. فقط علينا أن نذكر أن الدرامي تفرع إلى أجناس ولده أشكالًا وأصنافًا فرعية أخرى وهكذا دواليك. واستقبلت لكل بعدد الأجناس الكبرى والصغرى، الرئيسية والفرعية، قوانين وقواعد ونواميس وضبطت لها الإنشائيات وهو ما مثل التاريخ الحافل للمسرح الغربي. وما يهنا التشديد عليه بالأساس هو أن الفن الدرامي اقترن دوما بالحواري أي بالجدالي. ثم كانت الحداثة.

لقد مهدت العلوم الإنسانية لهذه الحداثة. إن اكتشاف اللاوعي الفردي «الغروية»... واللاوعي الجماعي «الماركسية»... واللاوعي اللساني «السوسية»... شكك في القيم التي كانت تبني حسبها النظرة التقليدية للإنسان وهي تلك النظرة العقلانية التي تؤمن بأن للعقل قدرة على فهم وتفسير أسرار الكون والكائنات وعلى غزو الطبيعة والعالم وإخضاعه لسيادة الإنسان. وقد ورثت الأزمنة المعاصرة هذه النظرة التي أسست «للإنشائيات» منذ عصر النهضة. وعد عهد النهضة الإنسان بسيادة الكون وربما كان له ذنب. ربما. ولكن

فهي تقول بما تقول به الأخرى وكلّ المقولات تبقى قائمة حتى وإن وقع تقويمها بعد تقييدها وقدها. ومن هذه الوجهة، فإن الملحمة «البراختية» لم تتحرر من المنطق الجدلي وهي إن لم تُحرر فلأنها لم تبغ التحرر. والواضح أن هذا لم يكن أبداً رغبتها ولا غايتها بالرغم من أن النص المرجعي لفكراتها هي الجدلية المادية.

في الملحمة «البراختية» هناك عود على البدء، عودة إلى اليونان القديم وإلى «هوميروس» أب الملحمة الغربية: فقد استلهم «براخت» التواتر بين الحوارية الغنائية وبين الحاكلي المروّي. وهل من باب الصدف أن لا نرى «براخت» يلتفت إلا للنصوص الكلاسيكية يستقرها من جديد ويعيد صياغتها جاعلاً إياها تنزع من الدرامي إلى الملحمي؟ كلّ هذا لا يمكنه أن يأتي من أبواب الصدف وإنما هو تأكيد على أن الملحمة لا تزال تنتمي إلى الدرامية لأنها لا تزال تنتمي إلى الجدلية حتى وإن كانت جدلية مادية

وللتأكد من مزاعمنا هذه علينا أن نتذكر كيف نظر «براخت» إلى الشّرق نظرة تنقيّة انتقائية فلا يرى «براخت» في **الخطاب الشرقي** إلا تقنيات التباعد والتغريب من فنّ **إيماءة موسيقى** لا تصويرية وديناميكيات حيوانية. صحيح أن فضل «براخت» يكمن في أنه نظر نحو الشرق في زمن قلما ينظر فيه إلى الشرق إلا بأعين حاملة خاطئة «مستشرقة» كلّها أوهام وتصورات وأهية أو بأعين مستعمرة مستضفة، بأعين أكلة لحم الأدميين ومصاصي دماء البشر. لا شك أن هناك إعجاباً من لدن «براخت» بالشرق ولكن أين هذا من انبهار «نيتشه» أو عشق «أرطو» المتيّم؟

لم تستطع الملحمة «البراختية» تجاوز آفاق الجدلية التي يركز عليها الفكر والخيال الغربي. لهذا من الصعب أن نقر بأن الملحمة قطيعة إبستمولوجية في المسرح بل هي تواصل لتاريخ الدرامية في بلاد الغرب. إن الملحمة في صلب الحداثة ولكنها حداثة مقتضبة وليست جذرية. الحداثة في أقصى مداها هي مسارح «نيكات» و«يونسكو» وأو «أدموف». والحداثة

إلا غير المتقطع. تتألف الحكاية في المسرح الملحمي من مجموعة هي فصول غير مترسلة، متقطعة، كل فصل يمثل وحدة مستقلة عن الأخرى، حسب منطق لا زمني. وهذا من شأنه أن يجزّيه الخرافة ويمنعها من أن تكون كما في الكتابة الدرامية مجموعة من المشاهد المترسلة والمتعاقبة حسب تسلسل زمني خطي ينطلق بتقديم الحدث وحامليه ثم ينسج العقدة، ما يسمى بالعقدة وهو ذروة الصراع، ثم ينتهي بالإنفراج. والواضح أن الأهمية لا تعطى هنا للحدث وإنما لصيغة عرضه والتعرض إليه وبما أنّ الأحداث غير متواترة فإنها تؤلف خرافة متقطعة، تتكون من مقاطع أو مقطوعات أو حتى إن شئنا أن نقول من قطع فلا مانع من الالتجاء إلى طرق وصيغ ذات صيغة سردية في رواية الأحداث، بعضها أو حتى كلّها، لذلك نرى في المسرح الملحمي حضوراً بارزاً لشخصية متميزة هي شخصية الراوي التي تستطيع أن تأخذ وجوهاً متعدّدة ومتنوعة

فالكاتبة الملحمة إذن تعتمد التواتر بين الدرامي الصرف وبين السرد، فهي تصريف وتوزيع لهذا وذلك أي توزيع بين المقاطع الحوارية والمقاطع السردية وإن شئنا قلنا إنّ الحوار في حوار مع الأحياء أي مع القصص. بين الاثنين جدلية. وبما أنّ الحوار الجدلي كانت الملحمة لقاء لا جدلياً بين الجدليّ والأجدي. وهنا يكمن الصراع الحقيقي. هو صراع لا يشبه في شيء الصراع في الكتابات المسرحية الدرامية الكلاسيكية. الصراع هنا تغريب وغربة. هو ثمارها. ما معنى هذا؟ معناه أنّ الملحمة في نهاية الأمر درامية جديدة. هي درامية أخرى. مثل هذا الاستنتاج ربما يرفضه «براخت» واليوراثيون . . . ولكنه الأقرب للصواب. وللتأكد وجب عدم إغفال الشياق الفكري «الفلسفي والسياسي . . .» الذي تندرج فيه الملحمة. تبت الملحمة فكراً في الفكر «الماركسي» الذي ينقد ويفرض الجدلية «الأفلاطونية» وحتى الجدلية «الهيجلية» التي ينعتها بالميتافيزيقية اللامادية ولكن هذا التقيد يبقى حبس المنطق الجدلي ولا يخرج عن المثالية اللامادية.

بأن وسعت آفاقها عبر تطوير الأشكال التعبيرية للغة المسرحية. نستخلص من هذا أن الخصوصية لا تعني البتة الانغلاق والجمود. فالمسرح كالحياة : ماء متجدد.

المسرحية هي كتابات «بنيديتو» و«جن بول فنزل» و«ميشال دوتش» و«جورج ميشال» و«جون جورداي» و«برنار شارتر» و«فرائز اكزافار كريتير» إلخ. . (6) كل هذه المغامرات الكتابية غيرت نظرتنا الدرامية

الهوامش والإحالات

- (1) هنري غوي، ماهية المسرح، باريس، فلاماريون، 1968
(Henn Gouhier, L'essence du théâtre, Paris, Flammarion, 1968)
- (2) مونيك بوري، مارتين دي روجمون، جاك شيرار، استيقا، باريس، س. د. أ. - سداس، 1982
Monique Bone, Martine de Rougemont, Jacques Scherer, Esthétique théâtrale, Paris, CDU- Sodes, 1982
- (3) وفي صلب هذا الزمن التكنولوجي، يمكننا أن نلاحظ التطور اللامتناهي الذي ما فتئ يكره فأيسا من المنصباح الرتيقي والعاكسات - les réflecteurs - ؟ ما آتأ إراء الإضاءة بالأشعة وتفتيتات أخرى!
- (4) وهو ما يقره «أندري هلبو» «لقد غير التقدم التكنولوجي دور التقنيات» بقصد نفثت الإنارة واجمع «أندري هلبو»، «علوم الفرجة» في مسرح، مناهج المقاربة، مؤلف جماعي، «ميريدباد كلينسيك - منشورات لايبور» «بروكسال» 1987
- André Helbo « Les sciences du speciales » in Théâtre Modes d'approche. oeuv Coll. Mendiens Klincksieck- Editions Labor, Bruxelles, 1987
- (5) انظر الأغنية «سنقي» SONGS عند براخت
- (6) Samuel Beckett, E. Ionesco, A. Adamov, N. Sarraute, M. Duras, M. Vinaver, R. Pinget, A. Gatti, Benedetto, J. P. Vinz, M. Deutch, G. Michel, J. Jourdain, B. Charreux, F. X. Kroetz, etc

التكنولوجيا والفنون : المسرح والسينما أنموذجاً

محمّد عبّارة

تكنولوجيا المعلومات من مضايقات وتحريفات في منطلقاتها الإبداعية وأهدافها السامية .

مثّلت تكنولوجيا المعلومات مكوّناً ووسيلة من وسائل الاقتصاد العالمي الجديد من خلال مساهماتها في إنتاجه وتوزيعه بل وصياغة أسسه النظرية وهي في بعض الوقت تهدّد الفنّ ويأتي المسرح في المقدمة والسينما في الدرجة الثانية .

ولكن هل يعني هذا أنّ الفنون إنتاجاً يدخل في الدورة الاقتصادية؟ نعم ولا، نعم يمكن اعتبار الفنون متوجّهاً اقتصادياً يخضع لاقتصاد السوق عرضاً وطلباً . ولا لأنّه منتج اقتصادي له خصوصيته (إنتاج لوحة أو فيلم أو مسرحية أو رقصة ليس كإنتاج علبة طماطم) ولذلك أرى أنّه ينبغي أن يُعامل الفنّ معاملة خاصة مثل معاملة الصناعة التقليدية تماماً نظراً لأنّه نتاج متميّز ومميّز ومُنتجته ينبغي أن يُعامل معاملة خاصة .

يمكن للفنان أن يستجد بتكنولوجيا المعلومات، وهو حق مشروع، لكن ليس إلى حدّ اللويان فيها والإبداع من خلالها وبواسطتها وذلك لما يمكن أن تسببه للإبداع من تشويه وللمبدع من تكيل وتسطيح وانغماس في الواقع والتركيز على الذاتية والتفرد والابتعاد عن المجموعة وحميميتها . ولست شاكّاً في اتخاذ هذا الرأي فصراع العلم والفن صراع أزلي لا يجهله فنان ولا يتحصّل منه عالم .

أنا منبهر بالتكنولوجيا وخاصة تكنولوجيا المعلومات ولكنني أخافها، أرهبها ولربّما كان ذاك لبعض الجهل بمناهاتها ودقائقها وتفصيلها وجزئياتها بالرغم من أنّي أملك ثقافة عامة في هذه المسألة مثل الكثيرين وأقلّ من كثيرين . لكنّ مشكلتي مع التكنولوجيا عموماً هي أنني أرى فيها غولاً يلتهم ما تبقى من إنسانية الإنسان ومن حميميّته وخياله وإبداعه الذي كان الدّعم الأساسي التي ارتكز عليها توازن شخصيته وخلقت مبادئه التي أسس بها على مرّ العصور ودافع عنها بكلّ ما أوتي من قوة : مبادئ الحقّ والخير والجمال

أعتقد مثل كثيرين أن تكنولوجيا المعلومات تهدّد نتاجنا الفنّي، بل أعتقد أنّها ستكون كارثة على الفنون التقليدية وخاصة المسرح الذي يمثّل المؤسسة الحرفية التقليدية بامتياز (une entreprise artisanale) . إنّ تكنولوجيا المعلومات ستدفع الفنّ إلى الابتعاد عن الخصوصية التي يتميّز بها كلّ فنّ وتصادي بدمجها وتوحيدها فتتغنى الفروق وتخفي الأبعاد والحدود بينها .

يمدّ الفنّ المسرحي أروع العروض الحيّة التي تهذّبها التكنولوجيا في الصميم لأنّها مستحرمه من ينابيع الصافية ووسائله السحرية المتمثلة في الأسطورة والخيال والشعر، أما السينما فهي أقلّ عرضة لمشاكل التكنولوجيا وتعقيداتها لكنّها ستأثر بما تسببه لها

وهذا يشكل رد فعل ضد الحركة المتطرفة المعادية للعقلانية، والقائمة على البراعة الفنية وحسب. إن العلم عندما يتقدم في ميدان الفن لتقنيته يتزع إلى تكيف مناهج الفنون وتهيتها لأنواع جديدة من التطوير والتفكير العلمي في حقل الفن... (2).

هكذا ينظر العلماء وأشياء العلماء إلى ضرورة خضوع الفن للعلم، ولكن هيهات!!

لم يتوقف المسرح عن الإبداع، ولم يتوقف المشتغلون به عن التفكير في قدرته على التأقلم مع العلم وإنجازاته التكنولوجية واختلقت الآراء، لكن الشيء الأكيد عندما هو أن العداة تاريخي بين التكنولوجيا والفن «يرتبط العداة بين الفن والتكنولوجيا بموقف كليهما من العلم، فبينما يكشف العلم الحقائق، يكتفي الفن بالانتهار بها، دون رغبة الدخول في تفاصيلها، على عكس التكنولوجيا التي لا بد لها أن تتعامل مع أدق التفاصيل حتى يمكن لها تطبيق الاكتشافات العلمية بصورة عملية» (3)

لاشك أن التاريخ شاهد على الخلافات والانتهاكات المتبادلة بين رجال العلم ورجال الفن بخصوص علاقة كل منهما بالآخر إذ يرى الفنان أن رجال العلم باردون، خيالهم محدود لا يؤمنون إلا بالمنطق ولا يقدرسون إلا التكنولوجيا التي يتجنبونها. ويتهم العلماء الفنانين بالهامشية والطفيلية وإفساد أخلاق الناس والعيب بقيم ومقدسات المجتمع «إن الفن ينفر من مادة التكنولوجيا وبرامغيتها الصارمة ويرى فيها تناقضا جوهريا مع ما يتحلى به هو من رفاة وحساسية ومع نزوعه الدائم نحو المجرد واحتفائه بالغامض، ورضاه بسكنى الجوارح مع المستحيل، وكيف يهدأ للفن بال إزاء تكنولوجيا انتابها الغرور فراحت تظأ بأقدامها الثقيلة أراضيه البينة وتسعى إلى محاكاة إبداعه وتهميش دوره، تسليه جمهوره وتعتب بتراته وتناج إبداعه... (4)

نشأ المسرح بأزمته وترعرع بأزمته فاخترق أحيانا ولكنّه عباد إلى الحياة مأزوما من جديد وزادته

سأقتصر حديثي عن المسرح والسينما وما يمكن أن تسه تكنولوجيا المعلومات لهذين الإبداعين الرئيسيين من مصائب وأزمات وخاصة بالنسبة إلى المسرح.

استمرّ التنظير في المسرح الغربي لسيطرة التكنولوجيا والعلوم على الفنون، وخاصة على المسرح، حتى بلغ حد أن الفن الرابع مُهذَّب بالاندثار. وصلت الدعوة إلى مسرحنا العربي وما هو أحدهم يسير وراء الغرب في طرحه العلمي: «إن الانفعال الشخصي والخيال والدوافع في الفن عند تقنيته أثناء عملية الخلق بغية تحديد شكل الأشياء، يتيح لنا أن نرسي الفنون على أسس علمية في منهجها ومحتواها وشكلها ومضمونها لإحياء المتعة المطلوبة في الخط واللون والمادة والمنظور... (1).

آية متعة نجدها في الفن إذا سيطر عليه العلم وحدد حدوده؟ أي خيال جمعي وفردى يستطيع الصمود أمام سطوة الآلة؟ آية قدرة للفن وهو رهيف العود في الصمود أمام جبروت الآلة وبرودتها. أي فن نحلم به وكل ما حاولنا تشريحه بألة علمية إلا واستعصى على الشرح نظرا لما يتميز به من حاسة وإبداعية؟ هل يستطيع الصمود أمام قواعد العلم الصلابة التي حاولت تقييده في العديد من المناسبات وبحث في الإفلات منها؟ ولكن هل يستطيع الإفلات هذه المرة وهو يعاني أزمات متعددة، تراكمت عبر العصور وزادت سطوة التكنولوجيا الحديثة تعقيدا. الأزمات لا مست كل الفنون ولم يبق فن واحد خارج الأزمة ويعيدا عن التكنولوجيا حتى يختل إلينا أن ويا قد أصاب الفنون، وكان المسرح أكثر عرضة لأن يصاب في الصميم، أن يصاب في النص وفي الأسطورة التي كانت ترضعه لبها على مر العصور، والشعر الذي كان يصور له أجمل اللوحات الفنية.

هجم علينا العلم في شتى ميادين حياتنا وهجم على فننا المسرحي واقتنع به الكثيرون ووضعه على جرح المسرح فبدا وكأنه المضاد الحيوي القادر على شفاء المسرح وإنقاذه من الموت المحتم: «إن العلم والتفكير العقلاني هما أكثر ملامة للفن في العصر الحديث،

التكنولوجيا - التي خدمت في البداية - أزمة على أزمات ولكنها سرعان ما اخترقته داخل إنجازاتها المتطورة بسرعة مذهلة. أبهرت الإنجازات التكنولوجية المسرح في بداياتها ثم أطبقت عليه بفكرها فتأزم بعنف وخاصة أنها همتت نضه الممتد عبر جذوره الأسطورية وشاعريته السحرية ولغته الملفوظة فاخضى النص أو كاد وأصبحت الملامح الأسطورية ضبابية فابتعد عن طوقه السحرية ووصلاته الاحتفالية. نظر المولعون بالتكنولوجيا بشيء من التباهي والغرور إلى هذه القطيعة مع النص ومع الأسطورة ومع الشعر ومع اللغة. وكانت النتيجة أن تضال الخيال الإبداعي وعوض صراع الأفكار أصبح صراع الأماكن المغلقة والمفتوحة. وما عدنا نشاهد عملا حاويا لذلك الشعر الدرامي الذي اعتبره هيفل أصل التراجيديات. نحن نتجه شيئا فشيئا لفقداننا للشعر الذي لا يقصر علينا ما هو كائن كما هي التكنولوجيا بل ما كان يمكن أن يحدث، فالشعر من خلال أداة اللغة يولد الممكن ويخلق مع الخيال ويمتد صوب اللانهائي.

بعد إلغاء الشعر أصبح المسرح على شكل العلوم الصحيحة عرضا، والعلوم الإنسانية تحليلا، أين تلك النصوص الشعرية التي كانت امتدادا للفلسفة أو بديلا لها، فالفلسفة تكتسب صفتها أو خصوصيتها بالشعر، والشعر طليعة اللغة واللغة طليعة المعرفة: اللغة والشعر والمعرفة يحتويها المسرح بامتياز.

سيطرت الصورة على الكلمة مع التكنولوجيا وازدادت سيطرة وإحكاما مع تكنولوجيا المعلومات وهي آخر صرعات الاكتشافات العلمية التي تآلى على أنظارنا يوما. وجاءت الأزمة التي فاقت كل الأزمات السابقة «ما أكثر ما تعرض الفن في الماضي إلى العديد من الأزمات، إلا أن هذه الأزمات لا تقارن بتلك التي فترتها تكنولوجيا المعلومات وعلى جميع جبهات منظومة الإبداع الفني وفي جميع مجالات الفنون دون استثناء... أما الشعر فهام على وجهه تائها يبحث عن جمهوره وقد سلب منه إعلام عصر المعلومات وعوالم ألعاب الفيديو حتى قيل إن عدد من يقرأون الشعر أصبح أقل ممن يقرضونه، وموقف المسرح

(الذي وظف التكنولوجيا) لا يقل تراجيديا عن الشعر رفيقه القديم، فكيف يدور عن نفسه خطر الموت في ظل ذلك الوسيط الإلكتروني الذي يبدو معارضا للعروض الحية لشدة شغفه بفنون التسجيل وإعادة البث...» (5).

بهرت تكنولوجيا المعلومات في بدايتها (وهي مازالت في بدايتها حتى الآن) كل الفنانين. واعتقد جميع الفنانين أنها ستحرّهم من قيود عديدة كانت تكبلهم على اختلاف مشاربهم إذ أتاهم حرّرت فنان التشكيل من قيود إطار اللوحة وثابتة أبعادها... وحرّرت فنان الموسيقى من سطوة الآلات... وحرّرت النحات من صلابة مادته واستاتيته كئله... وكذلك حرّرت الأديب من خطية السرد والمكروب الذي فرضته عليه تكنولوجيا الطباعة... وهو ما أطلق بدوره العنان للفناني كي يمارس حقه في حرية القراءة وتعدّها... وكان للمبدع السينمائي نصيبه الوافر من دعم تكنولوجيا المعلومات حيث أصبحت كل الحيل السينمائية والمناظر الخلفية والنماذج الخيالية كمركبات الفضاء وحلافه، قربة بسيفيد. أما المبدع المسرحي الذي طالما صق دمه بمحدودية خشية مسرحه فقد وفّرت له تكنولوجيا المعلومات وسائل عذبة للتحزّز من أسر هذا الحيز وذلك من خلال نقل المناظر الخلفية عن بعد، والمشاركة في التمثيل عن بعد. بل أسقطت تكنولوجيا المعلومات الحائط الرابع بالفعل لتكسر بذلك احتكار التمثيل، وقد بات من حقّ مشاهديه أن يشاركوه أدامه وينقلوا إليه - بشكل فوري - ردود أفعالهم لما يجري على خشية المسرح...» (6).

سقط كل الفنانين في فخ تكنولوجيا المعلومات لأنّها سهّلت عليهم عملهم وخلصتهم من معاناة الخلق وولادة الإبداع العسيرة إذ أن كل الفنانين أصبحوا يملكون إبداعهم بعملية قصيرة وتخدير عام (Anesthésie Générale) أي بدون أوجاع وآلام ولكنهم نسوا أو تناسوا أن الآلام هي التي تهب لذة الخلق وحلاوة الإبداع وعلى الرغم من هذا التهديد والتخفيف يزداد حماس كثير من المبدعين لتكنولوجيا المعلومات ويراهم بعضهم مخرّجا وحيّدا لانتشال الفن من أزمتة الراهنة التي يمر بها منذ السبعينات. لقد وهبت تكنولوجيا المعلومات الفن حواس جديدة أكثر

مؤسسة تقليدية حرقية وعلى اعتبار المسرح أيضا فنا جماعيا حيّا لا يكون إلا الآن وهنا. ولكن إذا أردنا أن ندخل مجال السينما فالمسألة تختلف لأن السينما ولدت من رحم التكنولوجيا وكانت علاقته بالأفك علاقة حميمة فاختلقت عن المسرح: «وحتى السينما صنيعة التكنولوجيا وطفلها المدلّلة، باتت قلفة أشد القلف أمام تكنولوجيا المعلومات التي لا ترى السينما إلا جنسا من أجناس الفنون، عليه أن يذوب تمامًا في مزيج الوسائط المتعددة التي استحدثتها هذه التكنولوجيا...» (10).

أنتجت التكنولوجيا سينما ابتعدت كثيرا عن الرومانسية وإبداعيتها ودخلت في تصوير العنف والقتل وهو ما يصطلح على تسميته بأفلام الفعل (Action) وابتعدنا عن تلك الأفلام الشاعرية حيث كان الإنسان بأبعاده كاملا يعانق الطبيعة ويتفاعل مع الجمال إذ لا يعني أن ننسى: «أن أنجح الأفلام عالميا ومحليا... هي التي استنهت القصص والروايات...» (11).

سيطرت التكنولوجيا على السينما فأدخلتها في متاهات الخيال العلمي وحوار العنف والقتل والقنابل شتى أنواعها، وأشكالها، وأعلنت بذلك عصبها عن الحوار الملفوظ واللغة الأدبية الشعرية مطالبة بإيجاد لغتها الخاصة بها بعيدًا عن تراث المعلمين الأوائل. طالبت السينما بلغة سينمائية خاصة تقوم على نظم للشفرات ويبنى معرفة خاصة بها وأصبحت أصعب الانتهام موجّهة للأدب باعتباره وسيلتنا لتفسير وقراءة كلّ الفنون، فوقعت بالتالي المطالبة بإيجاد لغة نقدية لكل فنّ من الفنون وفي مقدّمتها السينما. وقد بلغت سيطرة التكنولوجيا مع الشكلايين مثل سرقاي ابرنشتاين الذي أراد أن يعتمد على التكنولوجيا للهروب من عوالم الفنون ويتابعها التي أنتجت مثل الحلم والأسطورة والطبيعة ومظهراتها الراجعة وخيالاتها المتعدّدة.

أصبحت السينما مع الشكلايين تعتمد أساسًا على تكنيك: «المونتاج بصفته أبرز جوانب الفيلم التقنية التي تميّزه عن الفنون الأخرى، فمن دون مونتاج لن تكون السينما فنا...» (12).

حساسية وقدرة على التقاط الواقع ووفرت له أدوات عدة كي يعبر بها عن هذا الواقع ووسائل مبتكرة للتفاعل مع جمهوره ونشر نتائج إبداعه...» (7).

يتضح من هذا الرأي للمتحسين لتكنولوجيا المعلومات من المبدعين بأننا على أبواب عصر نستهلك فيه فنونا وقع التلاعب بجيناتها (Des Arts génétiquement modifiés) مثل الزراعة تماما ومثل الخلق الحيواني مع الاستنساخ. ولكن هل ستكون هذه الفنون بنفس طعم الفنون في مؤسساتها التقليدية. بالطبع لا، مثل ما أصاب الغلال التي أصبحت بدون طعم وبدون رائحة، كذلك الفنون مع زحف تكنولوجيا المعلومات سوف تصبح هي أيضا بدون فعل إبداعي وبدون طعم الآلام. وهكذا نكون قد وصلنا إلى مرحلة «وعلى الفن السلام» ونقف على احتضار مسرحنا الذي أمنت به شعوب واعتبرته مرآة القيم الإنسانية الخالدة ومعبرًا عن الخيال الجمعي واتكأًا للمجتمع

كان الفنّ في البداية حرفة مثل بقية الحرف ولكنّ سما عنها وتفرّدت وتميّز عندما أثبت قدرته على اختراق الواقع والسباحة في عوالم الخيال المجهولة والغامضة. وما هي تكنولوجيا المعلومات جاءت لتعيد إلى بداياتها لكي يصبح حرفة تمارس على برمجيات تكنولوجيا المعلومات ولذلك فإن تكنولوجيا المعلومات تكاد تسلبه بدورها مهمة الوساطة بين الواقع والمتلقي، فهي تزاحمه في تمثيل حقائق الواقع وملاحظة دقائقه ورصد تفاصيل أحداثه ومتابعة متغيراته واستشراف توقعاته...» (8).

تعاضلت الأزمة وتعذّت أسبابها والمسرح يترنح وجميع الفنون ترنح تحت ضربات تكنولوجيا المعلومات التي تبطل كل شيء فهي لا تبيّ ولا تذر وكانت أزمة إبداع عامة وعلى كافة المستويات «إن علينا أن نتعقب الأسباب الدفينة التي طفحت أعراضها: كتب بلا قراء، ومسارح بلا جمهور، ومعارض بلا زوّار، ومواهب تتبدّد لا تجد من يرعاها ومؤسسات فنية تشكو قلة الموارد والتمويل...» (9).

نحدثنا عن المسرح وقلنا إنّ وسائط الاتصال الحديثة والمعلوماتية قد زادت من أزماته حدة باعتباره

إنَّ فنَّ السينما له طقوسه الخاصة سواء من حيث إنتاجه (تمثيل، موسيقى، رقص، صورة وديكور) أو من حيث استهلاكه جماهيريا ولكنَّ التكنولوجيا وخاصة تكنولوجيا المعلومات أبعدت السينما عن هذه الطقوس وخاصة تلك الطقوس الجماعية المتمثلة في التجمهر والتجمع، وكُرست بالتالي الفردية، فالفرد يمارس طقوسه منفردًا وفنون الأداء لا تمارس إلا جماعة.

السينما عرض مسجَّل والمسرح عرض حيّ والفرق بينهما شاسع، إلا أنَّ أزمة المسرح أعنف وأشدَّ أمام اشتغالات التكنولوجيا.

باختصار نقول إنَّ تكنولوجيا المعلومات - ونحن نتحدث عن المادي والملا مادي في الاقتصاد - قد نجحت في كسر الثنائية بين المادي واللامادي سواء في الاقتصاد أو في الفنون ومثلت بامتياز مقدِّمة القضاء على الفنون الحيَّة بجميعيها وشاعريتها وخيالاتها المبدعة.

استنجد نقاد السينما بالعلوم الإنسانية لقراءتها وتأويلها وتفسيرها مثل علم الاجتماع وعلم النفس وغيرها وأخيرًا أرادوا الزجَّ بها في غياب العلوم الصحيحة أو علوم التفسير مثل علم العلامات (Sémiotique) وكانت النتيجة أن انفصلت السينما عن الواقع وجُرِّدت من حرارة الإبداع وحميمية الشعر وشفافية اللغة ووضوح القضايا الفكرية والفلسفية المطروحة.

زادت المسألة تعقيدًا عندما التفتَّ السينما بتكنولوجيا المعلومات، وكما نقلت تكنولوجيا الصناعة المسرح إلى السينما، تسعى تكنولوجيا المعلومات - حاليًا - إلى نقل السينما إلى عالم الوسائط المتعددة فلم يعد هذا التنظير ضربًا من الرفاقية المعرفية أو أداة لممارسة النقد السينمائي بل هو البداية نحو جماليات الوسائط المتعددة. ولا شك في أنَّ مونتاج الفيلم وقدرته على تجسيد السيناريوهات المتوازنة والمتقاطعة والمتلاقية يعدُّ أقرب الفنون لتجسيد اللا خطية أبرز خصائص عصر المعلومات...» (13).

الهوامش والإحالات

- (1) د/ لويس مليكة، رسم التطور المسرحي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1980، ص 8
- (2) نفس المصدر، نفس الصفحة
- (3) د/ سبن علي، الثقافة العربية وعصر المعلومات، عالم المعرفة عدد 267، الكويت، 2001، ص 479.
- (4) نفس المصدر، ص 480
- (5) نفس المصدر، ص 491
- (6) نفس المصدر، ص ص 483 - 484.
- (7) نفس المصدر، ص 482
- (8) نفس المصدر، ص 484
- (9) نفس المصدر، ص 496
- (10) د/ نبيل علي، الثقافة العربية وعصر المعلومات، الكويت، 2001، ص 492.
- (11) نفس المصدر، ص 501
- (12) نفس المصدر، ص 521
- (13) نفس المصدر، ص 523

في معالجة النصّ الدراميّ التونسيّ

حافظ المجددي

لَمَّا تَمَّ إيقاف فرقة مسرحية فرنسية أثناء عودتها ، بحراء، من إيطاليا على أساس أنّها مجموعة من القرصان دفعت الرياح بحركتها إلى المياه الإقليمية التونسية فاضطّرت على تقديم عرضها أمام باي تونس(علي باي آنذاك) مرتين على التوالي ودون الدخول في تفاصيل هذه الحادثة (1) كان ذلك العرض الذي قدّم في قصر الباي عبارة على مصالحة نائية مع هذا الفنّ بعد انقطاع دام قرونا .

لذا وجب أن ننتظر قرنا ونصفا لمشاهدة الفرق المسرحية الفرنسية والإيطالية على خشبة المسرح البلدي بتونس العاصمة الذي شُيّد سنة 1902 . أمّا بالنسبة للعروض الناطقة باللغة العربية فقد وجب انتظار سنة ، وبالتحديد يوم 20 نوفمبر سنة 1902 ليتمكّن الجمهور التونسي من مشاهدة مسرحية "العاشق البائس" وهي مسرحية مصرية لم تنشر حتى بعد إنجازها وكان العرض جزءًا من برنامج حفل ساهر اقترحه آنذاك الفرقة المصرية للكوميديا والغناء والزقاص بقيادة كمال أفندي مرسى، لكنّ الفرقة التي ستحتلّ بقبول الجمهور التونسي فهي فرقة سليمان القرداحي التي قدّمت يوم 10 ديسمبر 1908 العرض العربي الأوّل بفضاء المسرح البلدي بسوسة وكان هذا العرض بعنوان "صلاح الدين الأيوبي" (دراما تاريخية في 5 فصول) ترجمة الحبيب الحدّاد عن نصّ لولتار سكوت (2).

خضع تاريخ المسرح التونسي إلى نزوات التاريخ والحضارات التي عرفتها البلاد التونسية . وغير دليل على ذلك هو وجود مسارح أثرية عتيقة، ضاربة في القدم، تم ترميم أغلبها واستعماله في المهرجانات والتظاهرات المسرحية من أهمّها : المسرح الأثري بقرطاج (الشمال الشرقي) والمسرح الروماني بدقة (الشمال الغربي) والمسرح البونيقي بسيطة (الجنوب الغربي) كل هذه المسارح تؤكد على أنّ المسرح كان المعتمدا كترجة شعبية على غرار فرجة مسارح السيرك الروماني(قصر الجمّ) والمعارك الدامية التي كانت تسمى بالقلاديتور.

وهنا، لا بدّ من التنصيص على نقطة الاصطدام بين الثقافة العربية الإسلامية التي كانت رافضة لمبدأ " التمثّل " طوال الفترات وبعدها حتى منتصف القرن الثامن عشر والثقافة الرومانية-البونيقيّة وذلك سنة 647 بعد المسيح على أبواب سفيطة (سبيطة حاليا) التي كانت تحتوي على مسرح هامّ ضمن نسيجها العمراني . وقد أفرز هذا الاصطدام ، من جملة ما أفرز في الجهات التي استوطن بها العرب قطعة بين أهالي المناطق التي احتوت على مسارح، وهي عديدة، والفرجة المسرحية .

ولم يتصالح الجمهور التونسي الذي استتبّ آنذاك وطوّز نماذج أخرى من الفرجة مع العرض المسرحي، إلّا في منتصف القرن الثامن عشر، وتحديدا سنة 1741

الخشب غالباً ما يجتج هذا الصنف من المترجمين إلى الإضافة والتغيير بإخضاع القراءة، ومن ذلك الترجمة إلى عالمهم الخاص بما احتوى من تصورات ونماذج، فتتحول الترجمة إلى أسلبة خاضعة لأذواق المترجم.

- والثانية مرتبطة ارتباطاً وثيقاً بشروط التلقي ضمن ثقافة تختلف عن ثقافة النصّ الأصلي فالمرجعيات المتصلة بالأسماء (onomastique) وتسميات الأمكنة وبعض الحرفيات المتصلة بالدين والتقاليد واللباس، أي، في النهاية، كلّ تلك الوحدات الثقافية المعترّة عن هوية النصّ، فكلها تعتبر من العناصر التي تتدخل في إبطال مفعول "الإيهام المسرحي" المنشود والناجم أحياناً عن اضطراب أو تشويش، وفي أقصى الحالات، عن بطلان التواصل بحكم الفوارق الثقافية بين الشخصيات والمتلقي.

الاقْتِباس :

من أهمّ مميزات الحديث عن الاقتباس كمنهج ثانٍ في معالجة النصوص الدرامية الأجنبية بغية تحويلها إلى خشية المسرح، وفي الاقتباس مسالك، ذلك أنّ التجربة الحاصلة في المسرح التونسي على الأقل تكشف أحياناً تسلطاً على النصّ الأصلي فتطمسه وتنجب منه نصّاً فقيراً متوتراً. فما هو الاقتباس إذا ؟ قد يختلف التعريف مع اختلاف المعالجة التي يُخضع لها المؤلف النصّ الذي يُراد نقله وقد وجدنا تعريفاً بدا لنا شافياً بإمضاء الباحث الجزائري أحمد منور :

"الاقتباس يحافظ فيه الكاتب على أحداث المسرحية الأصلية، وعلى تطوّر عطلها الدرامي، ولكنه يعيد كتابتها، وصياغة حوارها من جديد بما يعطي للنصّ أبعاداً جديدة فلسفية وفكرية وفنّية قد تظاير النصّ الأصلي، وقد تفوقه، وأبرز نموذج لهذا النوع من الاقتباس هو المسرح الكلاسيكي الأوروبي الذي أعاد كتابة المأسى الإغريقية والرومانية القديمة، وأحياناً أعمالاً كبيرة من ذلك التراث، مثل "أوديب" و"أنتيكون" و"إفيجياني"،

وفي بدايات هذه العروض المسرحية التي استأنس بها الجمهور التونسي إلى حدّ الرغبة في المحاكاة لم تكن هنالك نصوص درامية باللغة العربية ممّا دفع بالجمعيات الأولى (الشهامة، جمعية الآداب العربية) التي وقعت تحت تأثير الفرق الشرقية إلى معالجة النصوص إمّا بالترجمة أو الاقتباس أو الاقتباس الحرّ إلى حدّ إعلان الملكية المطلقة للتأليف وأخيراً الدراماتورجيا كمعالجة مباشرة لصيقة بالإنتاج الدرامي.

الترجمة :

وهي الترجمة الحرفية للنصّ الأجنبي مع احترام تركيبته ومرجعياته الثقافية أي دون إدخال أيّ تغيير في زمن ومكان وأسماء الشخصيات وتركيبية الفعل الدرامي وعدد فصول المسرحية. وهي ترجمة تتضمن حتماً ذكر المؤلف الأصلي في أعلى الصفحة الأولى من المؤلف واسم المترجم تحت العنوان، وفي هذا الصدد يمكن الاستشهاد بالصحفي الفرنسي "روني يويك" (3) الذي كان يرافق العروض المسرحية بالقراءة النقدية في جريدة "le Progrès de Tunis" : يتكوّن روبرتوار المسرح العربي أساساً من الأعمال المترجمة : كورناي، راسين، موليار، فيكتور هيجو ولايش،

لكنّ القائمة اتسعت فيما بعد لتشمل كتباً يتمون إلى الفترة المعاصرة للمترجمين وكان محمّد المشرقي من الأوائل الذين سعوا إلى الترجمة، فحوّل إلى العربية نصّاً درامياً للكاتب الروسي ألكسيس نيكولوفيتش تولستوي (4) وجعله تحت عنوان سلطان الضلال، وكان ذلك سنة 1911. وفي تغيير العنوان أقلمته مع المعجم العربي دليل على تدخل الكاتب في النصّ الأصلي ممّا لا يجعله ترجمة. وعموماً لم تكن الترجمة هي الطريقة المثلى لمعالجة النصوص الدرامية الأجنبية ذلك أنّ الترجمة كانت تضع المشتغل على هذه النصوص أمام معضلتين : الأولى، هو هذا الكبت الذي يفرضه التقيّد بحرفية النصّ خاصّة إذا ما كان المترجم من رجال

و"أندروماك" وغيرها وقد أسهم توفيق الحكيم في ذلك باللغة العربية باقتباسه "أوديب" و"براكساغورا" و"بيكاملون" (5)

لكن أكدت التجربة أن هذه العملية التي تحافظ على المرجعية الثقافية للخرافة سرعان ما تتحول إلى إعادة كتابة لنص صيغ في لغة أخرى دون العربية والمحكية الشعبية وهو في الأصل تمرين متضمن لمرحلتين في آن: الترجمة والاقتباس. فالبحث عن المعادلات المعجمية يؤدي إلى "النقل" الثقافي لأقوال وحركات شخصيات النص الأصلي. وعملية إعادة الكتابة هذه يمكن أن تطلق من مسرحية أو قصة أو خرافة وفي بعض الحالات من عمل روائي. والاقتباس الذي يفسره منجد "الرواية" بأنه ترجمة حرة لمسرحية، بل حرة جداً تتضمن تعديلات عميقة تجعلها تتناسب مع أذواق العصر* يتحول إلى عملية تملك ثقافي لنص حامل لمرجعية ثقافية سابقة وهذا ما يجعلنا نعي بالجنب الأعلاني للعملية فالمصطلح المستعمل في اللغة العربية من قبل المعالجين للنصوص الدرامية لتقديم هوية النص المقترح هو مثلاً "المارشال" اقتباس عن نص *Le Bourgeois gentilhomme* لموليير ومع غياب تقاليد في الكتابة الدرامية يصبح انزياح هذا النوع من المعالجة النصية - الاقتباس - إلى صياغة نصية جديدة في لغة ثانية لها الفضل في المحافظة على الأحقية الأدبية للمؤلف، لكن غالباً ما يتكتم أصحاب النصوص التي تمت مسرحتها ونقلها إلى الخشبة عن النصوص الأصلية التي انطلقوا منها.

التملك الأدبي بموجب الاقتباس :

وما يشرع لهذا التكمع عن الهوية الأولى للنصوص المعتمدة في الإخراج، على الأقل في رأي المقتبسين هو الترجمة الحرة وما تستوجبه من رتق وحذف. والتجارب في هذا المجال من المعالجة النصية للدراما في تونس عديدة بل تكاد تكون القاعدة الأولى في النصوص التي يزخر بها المسرح التونسي في هذا المجال ومن رواد

هذا النموذج من المعالجة يمكن ذكر الفاضل الجماعي. إن جل المسرحيات التي ساهم بها ضمن مجموعة "المسرح الجديد" (غسالة النواذر، التحقّق، العرس، الأوركاستر) أو المسرحيات الأولى التي أنجزها في إطار مجموعة "فاميليا" (كوميديا، فاميليا، سهرة خاصة، عشاق المقهى المهجور) انطلقت من نصوص ضاعت هويتها الأولى وتحولت إلى نصوص تجاوزت مرجعيتها الثقافية المحلية الضيقة لإحالة المشاهد إلى مرجعية أرحب، وتكوّن هذه النصوص بالنسبة للمتلقّي المطلع نسياً على الروايات والمسرح العالمي وعادة ما يكون من أهل الذكر نوعاً من "البليجسانست" (6) لأنها حاملة في آن لمرجعية نصية مزدوجة وتحيل إلى نصوص عالمية معروفة. ويبرز فاضل الجماعي هذا التمشي في تعامله مع هذا التراث الدرامي العالمي على النحو التالي:

'يجب على تونس أن تبقى على صلة وثيقة بما يجري في العالم (...) فما هو قديم عند ستريندبارغ أو بارشمان وما هو خاص بالمجتمعات التي تختلف عنا سأنحصر منه، فهو اقتباس أو ملاءمة مختلفة وحرة فلا تبقى من هؤلاء الكتاب إلا روح نصوصهم وعبرتهم فهي في النهاية ريادة محدّدة لهؤلاء فانا ألحّ على الحاجة الماسة لهذا التمشي خاصة في هذه الحقبة التاريخية التي تشهد تراجعا مريكا للقيم' (7).

إن هذا النوع من التعامل مع النصوص الذي يستهيه الجماعي "زيارة محدّدة" أو إعادة زيارة باللفظ الفرنسي يوصل في النهاية إلى الخلطين الترجمة والاقتباس ويجعل من النتائج النهائي نصاً يلعب فيه التناص دوراً هاماً.

إن الكتابة الدرامية، كلّ ما تعلق الأمر بتحويل نص أدبي من جنس إلى آخر، ومن لغة أجنبية إلى اللغة العربية أو إلى المحكية التونسية هي في آخر الأمر عملية معقّدة نسبياً. وذلك لتفاعل عديد العناصر مع بعضها، لهذا أرتأينا أن تقدّم هذه الشهادة من صلب تجربتنا وتعاملنا مع النصوص الدرامية دراسة وتدرّساً، كتابة وترجمة واقتباساً وإخراجاً منذ ما يزيد على خمسة عشر عاماً في قطاع الهواة والجامعة والاحتراف.

الدراماتورجيا، رِيّاح الغربة نموذجًا :

كثيرا ما يستعمل مصطلح الدراماتورجيا في غير مكانه لئسندل به على أنشطة فنية مختلفة في مجالي النقد الأدبي والممارسة المسرحية، ويحدّد جان جوردوي (وهو دراماتورج مشاكس لمهته) (8) كالآتي مجال تدخّل هذا الأخير :

"في فرنسا، تتنوّّل الدراماتورجيا (...) بين التنظيم والممارسة الفعلية وهي "القراءة" التي بموجبها تتحدّد معايير النصّ ومناقله إلى الخشبة، وهي أيضا المادة الأساسية باقتصاديتها الخاصّة ونظامها السيميائي والجمالي المركّز على الألفاظ والجمل وتسلسلها في صفحات مطبوعة بنية بناء فرجة منظمة تأخذ بعين الاعتبار اقتصادية أشمل تتضمن فضاء العمارة ككلّ باعتبار الركّع (مع الاعتماد على السينوغرافيا، وجسد الممثلين (وبالتالي حركاتهم وأصواتهم وأدائهم وخصائصهم ومعتقداتهم) والأشياء والأضواء والأزياء، ومدة العرض والحصة والطبيعة الاجتماعية والثقافية للجمهور..." (9)

يبدو إذن انطلاقا من هذا التعريف أنّ مجال تدخّل الدراماتورج مجالا شموليا قد يراحم مجال الفنم بالإخراج وهذا ما يفسّر ازدواجية الأدوار الفنية في مسرحنا حيث يجتمع المخرج أحيانا الوظائف الثلاثة : الدراماتورجيا والإخراج والسينوغرافيا ممّا يؤكد أنّ النصّ المسرحي يمثّل في النهاية قاعدة اشتغال هذه الوظائف الثلاثة.

يفيد بيّار بُورديو أنّ النصّ يدفع "البقارى إلى التوقف عند الشكل المحسوس للنصّ باعتباره مادة مرئية وصوتية مشحونة بالإحالات للواقع الذي يتنوّّل بين نظام المعنى ونظام المحسوس" (10). إنّ مثل هذا التعريف الذي لم يوضع خصيصا للنصّ المسرحي ينطوي - فيما ينطوي - على تضمين لخصوصية النصّ المعدّ للفرجة المسرحيّة، ذلك أنّ النصّ الدرامي هو أكثر النصوص شحنا للمعاني والإحالات حتّى وإنّ قالت فيه أنّ إيبارسفالد إنّّه "نصّ مقبوع" أي متضمّن

لفرغات تنتظر تعيبتها من قبل المتدخّلين في تحويله إلى فرجة وهم على التوالي : الدراماتورج، والمخرج والسينوغرافي والممثل والتقيي.

ولكي نعطي مثلا في معالجة النصّ الدرامي من أجل بناء فرجة متكاملة اخترنا نصّ "ريّاح الغربة" (11) وهو نصّ مثّل محور اشتغال متعدّد الوجّهات في أعمال جمعية الشباب المسرحي (12) كنموذج لهذه التجربة في الترجمة والاقتباس والدراماتورجيا معا، ومعالجة الحوار يفرض نفسه بحكم المسار العكسوتي لعدد هامّ من النصوص الفرعية تنتمي كلّها إلى نصّ واحد وهو نصّ رواي كُتبت بالغة العربية بعنوان القبو والمطرقة (13) منه تفرّعت عن طريق الترجمة والاقتباس الحرّ عدّة نصوص منها ما هو بالعربية ومنها ما هو بالدارجة أو الفرنسية :

- لعبة الغلبة (دارجة) و "Le Jeu de la défaite" (فرنسية)

- برحبة النساء (دارجة) (14) و "Forum des femmes" (فرنسية). (15)

كانت عملية الكتابة أو بالأحرى عملية الاقتباس الحرّ مرّكزة بالأساس على كيفية إخضاع السرد المهيمن في الرواية الأصل (القبو والمطرقة) إلى متطلّبات الخشبة والفرجة معا ومعالجته عن طريق بتوزيعه حسب محطات الحساسات والعمل على تطوير فضاء السرد أو الحكّي للفضاء الدرامي وقد أفرزت هذه المعالجة مراوحة بين اللغة العربية والدارجة التونسية المهلّية والفرنسية. وخلف هذا الاشتغال على النصّ الروائي قصد تطويره لخصوصية الفرجة الدرامية عمليّن جديليّن هما على التوالي :

- في البرّمة (عربية ودارجة) و "Dans la Tourmente" (فرنسية) (16)

- الأعمار السبعة (دارجة) و "Les Sept grains du chapelet" (فرنسية) (17)

العم فريد :

تكذب.. تكذب.. تكذب على روحك يا
خوفاً... يا هزأب، يا غدار.. صعبت عليك روحك
جاي تشوف شكون مات... ماتو حيين.. ماتو
هالوحتين وتغرسو في قلبي... قلت ما يرجعش
زدتني غمّه على هتي... كل ما نتذكر واحد منكم
نتملا تصاور رديتها مع الشراب مسرحي! ضعت في
مغزاها وغاياتها، كل واحد فيكم من دمي يمض، من
روحي، ايقلع في الوجاي، أنثي وأذكر، أش لزني!
(يرمي بموساه على أرض الخشبة في حركة عنيفة ثم
يجلس على حافة الخشبة.. محدثاً نفسه).

فاتح :

(وقد صعد إلى الخشبة) في ليلة عرسها، قالتلي :
تذكر مليح يا فاتح : بعد خمسة سنين.. أول جمعة
في العام الجديد.. أول نهار في الجمعة.. مع العشرة
امتاع الصباح.. تكونش في قلب الدنيا وأنا في طرفها
نظفيلو، نتهابلو.. حرب اوعد امطر برد ولا شهلي
نجي انجلي.. ونهي يا عم فريد؟

وبما أننا كنا نتمسك هدم الأشكال القديمة في التركيب
الدرامي وبناء أشكال أخرى، كنا نفعل كذلك مع الإيهام
المسرحي، قارة نصيغ الحوار داخل منظومة الإيهام
المسرحي بالحقيقة وتارة نعيد، على الطريقة البراشية،
قطع هذا الإيهام ونرمي بالممثل وفعله المسرحي في
اصطدام مباشر مع الجمهور (أو الحضور) وذلك بإشراكه
من خلال استفزازه فيصبح - ولو لفترة وجيزة - مساهماً في
الفرجة أو بتضمين مواد الفرجة المسرحية وعناصرها في
صلب الحوار الدرامي ولنا في هذا مثالين، الأول نستمدّه
من مسرحية رجة النساء في نسختها الناطقة بالفرنسية :

«Am-Férid : Et dehors, dans la rue, les gens
sont à leur train-train. Comme vous messieurs !
(Prenant au passage un spectateur) Excusez-moi,
venez avec moi monsieur. N'ayez pas peur. Nous
sommes tous nés comédiens (Il le prend par le bras

جلّ هذه الأعمال خضعت لنفس التجربة (كتابة ثم
ترجمة وإخراج) وجميعها يحتوي على عنصر شكائوني
(نسبة للكاتب الفرنسي شكّارون (1610-1660) ،
صاحب الرواية الشهيرة : الرواية الهزلية (القرن السابع
عشر) وهي رواية تصف لنا بطريقة ملحمية، لكن على
النحو الساخر، أعمال وسلوكات فرقة مسرحية رخالة،
وفي رواية القبو والمطرقة لنا بعيدين على هذا المنحى
بل لعلنا اخترنا الأسلوب المقابل، أي الجذبي لنحكي
اهتزاز عناصر فرقة مسرحية في حقبة تاريخية اهتزت
فيها كل القيم مع حرب الخليج وهيمنة العولمة.

لم نعتزنا في معالجة هذه النصوص وتحويلها
إلى أعمال درامية ناطقة بالمحاكية الشعبية ثم بالفرنسية
(بحكم اختصاصنا الأكاديمي في هذه اللغة والرغبة في
تقضي مستجدات الحوار وسجلاته أثناء نقله من لغة
إلى أخرى وكذلك خصوصياته الثقافية وإشكاليات تلقيه
من مشاهد أجنبي عن مرجعيته الثقافية. وقد اعتمدنا في
هذه المعالجة رصيدنا الحاصل في التعامل مع تقنيات
القص التي يخرز بها تراننا اللامادي (من خرافات وملاحم
وملزومة وغناء سردي) وذلك منذ رواية الأولى

Le Cimetière ou le Souffle du Vénérable (18)
حيث سبق أن اشغلنا على السرد وتوزيعه في شكل حلقات
نُزوي على حضور متغير قد يستمع تارة إلى القص وتارة يتم
حرقاً منه في حلقة أخرى وبالاستناد إلى هذا التقليد الحاصل
في الذاكرة الشعبية لعملية القص أرتأينا تقطيع "الحكاية"
 وإعادة تركيبها ناباع حيط يشكل الصراع الحقيقي - وهو صراع
فكري، تنوّعي في الأزمنة الإيديولوجية - بين الشخصيات
التي تتناوب على القص وأحياناً أثناء بعض المواقف الدرامية
بشكل يقطع فيه الممثل رثابة السرد ويسمح للقلع الدرامي -
أو الصراع - أن يتواصل وقد حرصنا أيضاً، في هذه المعالجة،
على إحضار جانب المسرحية - وبالتالي جانب الفرجة المتمنة
- في بعض الفواصل السردية وذلك من خلال اللعب على
التصويت وتموقع الجسد في فضاء السرد واعتماد بعض
الأكسوارات (للإيهام) وهذه حيلة من المراوحة بين الحوار
الدرامي والحوار السري، أختلناها من مسرحية لعبة الغلبة :

نحو الجمهور) هاني ماش تَهْطَلُو وَتُطْلَبْ مِنْ سيقارو،
باهيشي ؟

بهذا المثال أردنا اللعب على الأزمنة المختلفة للعرض والحكاية ومحو الخط الفاصل بين المسرح والواقع وحث المتفرج على التفكير فيما هو اتفاق ضمني بينه وبين صانع الفرجة المسرحية كما حاولنا، مع كل تجربة الاشتغال على الفضاء الركحي ونشئته إلى فضاءات للحكي واللعب في آن، مباحثين في كل مرة المشاهد بتموقعات متغيرة لجسد الممثل-الشخصية داخل فضاء العرض (ركحا وقاعة ومنازل وأركان)، غائتا في ذلك مسألة الإمكانات التعبيرية القصوى للكلمة والحركة وكذلك الفضاء.

لقد مكنتنا هذه التجربة وهذه الممارسة للكتابة والمعالجة الدرامية، على مستوى البحث الأكاديمي من التثبت من موقفي باتريس بافيس وطادور كوزان حول الطريقة التي تشغل بها الدلالة المسرحية مدّة العرض المسرحي (عدم وجود دلالات مسرحية توليفية لكنّ تفاعل متاهل بين المعاني المحمولة من طرف الأظلمة الدالة) بالسبب للأول وتعريف مفتوح ولتين بالنسبة للثاني يلخصه في اثنتي عشرة نقطة:

- 1 - اصطلاحاتي، 2 - مبسر، 3 - اصطلاحاتي،
- 4 - مقلد وإيقوني، 5 - متلاق مع الواقع والخيال،
- 6 - أحادي الشكل (نسبة للمضمون)، 7 - متعدّد وأحيانا غامض ملتبس، 8 - ثنائي التلقي (داخلي وخارجي)، 9 - استعماري مزدوج المدلول،
- 10 - ورعزي، 11 - ذو قيمة جمالية وشعورية،
- 12 - عسير العزل وظيفي ضمن المقاربة التطورية (دياكرونية) أو التقاطعية (سانكروني) للغة. (19).

كما مكنتنا هذه التجربة إلى التفتن إلى أنّ اللغات المسرحية غير المنطوقة دائمة التفاعل مع اللغة المنطوقة وأنها لا ترقى إلى أداء المعنى بمعزل عنها ممّا يجعل في النهاية من الدلالة المسرحية عنصرا توليفيا بين طبائع مختلفة ومتنوعة (ضوئية، لونية، لغوية، حركية، إلخ) لا يمكن أن يكون إلا داخل سياق مانح للمعنى.

et avance dans la direction de la scène.) Vous avez entendu parler de Fateh Abdennacer ?

Le spectateur : ... !

Am-Férid : Vu de vos propres yeux ? Dans la rue ? Au bistrot du coin ?

Le spectateur : ... !

Am-Férid : Non ! ? Alors excusez-moi, monsieur, vous pouvez revenir à votre place ! ... »
(p. 73, tapuscrit)

وفي هذا الإجراء تذكير بإحدى تقنيات السرد التقليدي، فإذا ما استحضرنّا شكل التواصل داخل الحلقة التي يتوسطها السارد يحدث أن يستعين عذا الأخير (الغداوي أو القول أو الشاعر اللازم) بإحدى الحاضرين بإلقاء سؤال يمكنه من تنشيط حلقة وشدّ الناس إليه وهي الوظيفة التواصلية (Fonction phatique) التي ستها جاكوبسون ضمن الوظائف الأخرى لمنظومة التواصل.

والمثال الثاني نستمدّه من مسرحية لاناظف بالدارجة التونسية وهي مسرحية الأعمار السبعة، في هذا العمل الناجم عن نفس التجربة يمتدّ السرد فيه على سبع محطات، والمقطع المقترح هو شبه استراحة في سرد سنية التونسي (الشخصية الأساسية) لمرآح حيانها التي تتزامن مع محطات هامة في تاريخ تونس:

الريجسور : لا، يلزم شهود.

السكريت : (وهو يشير إلى الجمهور) هاو الجمهور يشهد!

سنية : موش كيف كيف، الجمهور هذاك خارج اللبّة، وزيد بالنسبة لبنا كشخصيات، الجمهور موش موجود!

السكريت : بالله ! موش موجود ؟ مالا هالخلق الذي انشوف فيه قدامي، شي كون؟ لا لا للأ موجود وياش نمطيك preuve على وجودو (وهو ينزل الدرج

- (1) يمكن العودة إلى مؤلف المصنف شرف الدين حيث يوضح فيه كيف أن الحروب المقاتلة لم تكن تؤدي شخصية أروكان المستر وراء قاعه الجليدي أروع الباي مما حمله على رفض الإمبراع عن عاصم العرقلة التي أجبرت على تقديم عرض ثان بإلحاح من المترجم الفرنسي الذي كان يبعث دور الوسيط بين المسجونين والبلالط لكن بدون حضور أروكان. ولئلا نل أن يصل هنا كيف تم عرض مثل هذه المسرحية بدون شخصياتها الأساسية؟ أنظر «فرنان من المسرح في تونس» منشورات إيس شرف، ص 5، تونس 2004.
- (2) يعيد الباحث سميح بنة تاريخ هذا العرض إلى سنة 1909 بدلا عن حسب تاريخ المصنف شرف الدين 1908 - انظر الثقافة والمتاحف في التجارب الغنائية الركحية التونسية 1856-1908 ، سميح بنة، أطروحة دكتوراه - المعهد العالي للفنون الجميلة بتونس،
- (3) روني بويكك صحفي فرنسي استقر بتونس العاصمة سنة 1890 .
- (4) ينسب الكاتب والمؤرخ المسرحي التونسي المصنف شرف الدين النص الأصلي (Le Grand Ivan le Terrible) لليون تولستي لكن بعد التدقيق تبين أن الكاتب الحقيقي لهذا النص هو الكسيس بركولوفيتش تولستوي،
- (5) مقطع من مداخلة بعنوان «الافتتاح وطرقه في تجربة أحمد رضا جوحو المسرحية» في الدورة التي نظمها المسرح الوطني الجزائري - جوان 2006 ضمن المهرجان الوطني للمسرح المعترف (ص 25 ماي إلى 2 جوان 2006)
- (6) مخطوط وقع فسخ الكتابة الأولى فيه ليستقبل كتابة جديدة
- (7) مستل من حوار بين لمعسي وفوربه المزي - حريشة لأبراس، الأحد 1 نوفمبر 1996،
- (8) أنظر مقال جان جورديني ص 27 في المؤلف الجماعي: ما هو المسرح؟ إشراف كريستيان بيات وكريستوف تروبو، منشورات قاسمار، باريس 2006
- (9) أنظر مقال جان جورديني ص 27 في المؤلف الجماعي: ما هو المسرح؟ إشراف كريستيان بيات وكريستوف تروبو، منشورات قاسمار، باريس 2006
- (10) ييار بورديو، قوانين الكتابة، باريس، منشورات الشوي، 1992 ص 199.
- (11) نشر هذا النص بدار الأماصون في نسخة المراجعة سنة 2003 وتم إخراجها سنة 1998
- (12) جمعية الشباب المسرحي بخدم سوسة من خمسين إلى ثمانين سنة 1978 وواصلت نشاطها بدون انقطاع على امتداد نصف قرن ولها مهرجان ملح حاليا الدورة 26 وقد اصطلح فيها كاتب هذه الأسطر سمعة رئيس ومدير فني لها منذ التسعينات، حالت بأعمالها في تونس وغيرها.
- (13) النور والمطرقة، منشورات دار الأطلسية، 228 ص، تونس 1996 (حازت هذه الرواية جائزة بلدية صفافس الأدبية لنفس السنة
- (14) وقع إنتاج هذا العمل سنة 2001 ونشرت المسرحية باللغتين الدارجة التونسية والفرنسية في نفس الطبعة: منشورات دار الميزان، حقام سوسة، 2002
- (15) وقع إنتاج هذا العمل سنة 2004 ونشرت المسرحية باللغتين الدارجة التونسية والفرنسية في نفس الطبعة: منشورات دار الميزان، حقام سوسة، 2002 .
- (16) وقع إخراجها سنة 2002 وتم نشر النسخة الفرنسية بباريس، دار الأماطون سنة 2003 تحت عنوان Les Sept grams du chapelet
- (17) وقع إخراجها سنة 2002 وتم نشر النسخة الفرنسية بباريس، دار الأماطون سنة 2003 تحت عنوان Les Sept grams du chapelet
- (18) نشرت هذه الرواية سنة 1990 بعد أن حازت على الجائزة الأولى في الرواية لوكالة التعاون الفني والثقافي بباريس - نشر دار بيريترنس أفريكائن، باريس 1999
- (19) Sémiologie du Théâtre. p170

منزلة الحوار في تاريخ الظاهرة المسرحية

خالد الغريسي

تستند إلى رصيد معرفي أنتجته المناهج الجديدة في القراءة، تسعى إلى إبراز الظاهرة المسرحية بوصفها فناً قابلاً للتجديد الدائم والثورة المستمرة على القواعد الراسية والثوابت الرابضة، دون أن تفقد الظاهرة المسرحية أصولها وطبيعتها ومكوناتها الجوهرية. وفي ظل هذه النظرة الجديدة للمسرح ترسخ اعتقاد لدق المهتمين بالظاهرة المسرحية إبداعاً ونقداً، كتابة وعرضاً قوامه أنّ المسرح فنّ مركّب ومتعدد ومفتوح. وهو جامع الفنون والتقنيات، تنصهر فيه وبها يتشكل عبر حوارية لا تنقطع: حوارية يجسدها النصّ والركع بكلّ مكوناته، وحوارية تنشأ من العلاقة مع الآخر المتجانس والمختلف في فضاء المدينة وفي مدار التاريخ.

وإذا أردنا أن نركّز على فنّ المسرح بوصفه تجسيدا لخطاب على الركع قلنا إنّ المسرح بهذا المعنى - إن استعرنا قولة "بارط" - "يمثّل موضوعاً سيميائياً متميّزاً" (1)، حيث تتكثف العلامات، المكتوب منها والمجسّد، والمسموع والمرئي على السواء. وتتعدّد مراكز الإرسال ويؤثر التعبير في لغات متعدّدة هي لغة الكلام والإيماء والصوت والجسد والحركة والسكون واللون والضوء ولغة التمثيل والتخييل والإخراج

يعدّ الحوار مقدّماً أساسياً من مقدّمات الخطاب المسرحي، ونظراً إلى قيمته الدرامية والركعية أولاً الباحثون والمسرحيون منزلة متميّزة في الدراسات المسرحية. على الرغم من أنّ الاهتمام بالخطاب المسرحي بما هو نظام علامي يشمل عناصر الكتابة والقول والفرجة بكلّ مكوناتها السيميائية والركعية لم يبرز إلّا في العقود الأخيرة من القرن العشرين.

ومن نافل القول إنّ الدراسات النقدية في مجال المسرح ظلّت - رغم جهود البعض - لا تساير المستحدث من الدراسات الإنشائية والتفكيكية والتداولية التي تجري، عادة، على جنسي السرد والشعر. إذ ظلّت المقاربات الوصفية والتاريخية والمعارية تهيمن على النقد المسرحي الغربي إلى حدود منتصف القرن العشرين.

أمّا الدراسات النقدية العربية في مجال المسرح فقد ظلّت مأسورة بالأدب وأصاليه، لا تميّز بينه والمسرح إلّا بإشارات عابرة وخواطر عارضة لا ترتقي إلى الكشف عن هذا الفن المركّب نصّاً وعرضاً. غير أنّ المتبّع لحركة النقد المسرحي المعاصر في العقدين الأخيرين من القرن المنقضي ومطلع هذه الألفية يلاحظ أنّ الدراسات الحديثة في مجال المسرح صارت

والتوضيب. * فالخطاب المسرحي - من هذه الجهة - هو جنس تعبير يَنصَف بالطابع الجدلي المفتوح والحوارية القائمة على مكوّنات نصّية وإخراجية وسينوغرافية ذات مراكز متعدّدة، تُشكّل بمجموعها نسجاً فنيّاً متكاملًا هو الخطاب المسرحي * (2).

إنّ الحوار - انطلاقًا من تحديد الخطاب - هو أسلوب مسرحي يرتبط ارتباطًا وثيقًا بمختلف مكوّنات المسرح البنائية والدلالية. ويشكّل جوهر النسيج العام للظاهرة المسرحية نصًّا وعرضًا. وبواسطته ينجلي الخطاب وتتكشف أحوال الشخصية. وبه تتولّد المشاهد وتتجّ الدلالة المسرحية في فضاء قولها حركة وفعلًا وموقعًا.

وقد تطوّرت النظرة إلى الحوار بتطوّر الظاهرة المسرحية وتعدّد مذاهب المسرح. وتزوّعت أشكاله الدرامية وخصائصه الفنيّة بتنوّع المقاربات المسرحية. حتى حدّ في مستحدث النظريات عنصرًا أساسيًا من عناصر الاتصال المسرحي، له أساقفه وعلاماته. وهو مُصنّف بالشخصية والمتلقّي، ينتمي إلى عالم الخطاب والنصّ بقدر ما ينتمي إلى عالم الركع ومفرداته "الديناميائية" (3) (Dramaturgique) و"السينوغرافية" (scénographique) (4).

1 - نشأة الحوار المسرحي وتطوّره :

إذا قلنا إنّ تاريخ المسرح مقترن بنشوء الحوار وتطوّره، أمكن فهم وظيفة الحوار الاجتماعية والفنية لأنّ المسرح نشأ في بيئة تمور بالمتناقضات والتحوّلات الاجتماعية والحضارية. وفي خضمّ هذا كله نشأت الأطروحات الفلسفية التأمليّة والأخلاقية الفيزيقية منذ "طاليس" في القرن السادس قبل الميلاد، مرورًا بسقراط (469 ق م - 399 ق م)، وأفلاطون (427-347 ق م) وأرسطو (384-322 ق م) وانبثقت الجدول الفكرية بين السفسطائيين (جورجياس، وپروتاغوراس) ونظراتهم. وتطوّرت مفاهيم السياسة والأخلاق والديمقراطية. وتركزت أسس المجتمع المدني القائم على ازدهار المؤسسات والفنون والمعارف. وعرف المسرح

في سياق هذه التقاليد الحوار بوصفه قيمة متعدّدة الأبعاد. وقد اصطبغ الحوار في أوّل أطواره بالاحتفالية الجماعية المنشئة إلى اللحظة الديونيسية التي تمثّل الرمز الحضاري والتعبيري لعملية تجسّد الفنّ الدرامي بعناصره البدائية. وشكّلت الأسطورة والدين الخلفية الرمزية لنشوء الظاهرة الدرامية، ولعبت عناصر التنكّر والجوق والإتشاد والمحاكاة الوظيفية الحقيقية للتمثيل والمسرح. وكانت هذه العناصر المقدّمات الأساسيّة لولادة المسرح بوصفه جنسًا قائم الذات له خصائصه وميزاته. وفي هذا الجوّ الطقوسي الاحتفالي ولد ما اصطلح عليه بـ"الديثرامب" (Dithyrambe) وشكّلت أسطورة "ديونيزوس" (Dionysos) موضوعًا أساسيًا من موضوعات هذه الأغنية. وقد استطاع الآثينيون أن يجعلوا من المأساة فنًّا أدبيًّا رائعًا يتحوّل في إطاره، "القاص" إلى ممثّل ورئيسًا للجوقة يضطلع بالدور الأساسي، فيمثّل شخصية الإله كما يقوم بسائر الأدوار. وكان كلّ مرّة يخاطب أفراد الجوقة في موضوع مختلف، وينظر تملّحت أغانيه وامتلأت المأساة حياة وحركة بفضل تنوّع مهمتها (5).

وبذلك ظهرت فكرة الحوار في سياق مكان يتبادل الممثّل من أسئلة وأجوبة مع أفراد الجوقة. فتطوّرت الأشعار "الديثرامية" من طابعها الغنائي الموسيقي إلى حوار وخطب وأحاديث. ويعود الفضل في ذلك إلى الشاعر "تيسيس" (570 (Thespis - 530 ق م) الذي أوجد الممثّل الواحد. والواقع أنّ تطوّر شكل الحوار الدرامي وتنامي صياغته ووظيفته الدرامية حصل على أيدي ثلاثين من المسرحيين هم "أسخيلوس" (Eschyle) (526 ق م - 456 ق م) و"يوريبديس" (Euripide) (480 ق م - 406 ق م) و"سوفوكليس" (Sophocle) (497 ق م - 406 ق م).

ويمثّل مسرح أسخيلوس "تحوّلًا جذريًّا في عملية الكتابة الدرامية ذاتها التي كانت قبله تقوم على أساس الأغاني الجماعية للجوقة أو مقطوعات وصفية سردية يتوجّه بها الممثّل إلى الجوقة. فالجوقة كانت تحتلّ

المركز الهام في دائرة العملية المسرحية. وهذا يعني أن الدراما كانت في جوهرها ملحمة غنائية، لا تمثيلية درامية (6).

أما "سوفوكليس" فقد ساهم في تطوير الفن الدرامي. فأوجد الممثل الثالث وحد من حضور الجوقة وأغنى الحوار. وركب الأحداث تركيا ونوع في الشخصيات وتخلّى شيئاً ما عن البناء الأسخيلوسي وعمّق وحدة الحدث الدرامي، فعَمّق بذلك الصراع وانكشف الحوار ببنيته المتوتّرة في لغة تتراوح بين البساطة والرفعة والسخرية والمرارة. وفي لغة شعرية مليئة بالعواطف وتذوّق الجمال ورغبة في إحداث التطهير كما حصل في العديد من مسرحياته التي فاق عددها 110 مسرحية، رغم أنه لم يستطع التخلص نهائياً من السرد الملحمي، كما جاء ذلك في مسرحياته: "أوديب ملكاً" و"أوديب في كولونس" و"أنتيجون" و"بنات تراغيس".

ولم يكن ما أنجزه "يوريبيدس" إلا امتداداً لهذا النهج وتطويراً له. فقد اهتمّ في حوار بالأسطورة (أسطورة هرقل، قصة ميديا وهيلين...)، محللاً النفس البشرية في ترددها ونزوعها نحو الخير رغم الشر الذي يطاردها.

إنّ ابتلاع ظاهرة الحوار، بما تعنيه من صياغة لغوية شعرية، وما تنطوي عليه من تعدّد في الأشخاص من الممثل الواحد إلى تعدّد الممثلين، وما يفضي إليه ذلك من اتساع خشبة التمثيل هو المقدمات الجوهرية لترسيخ أسس فن المسرح.

ولعلّ من سمات هذا الفن اقتران لغة الحوار فيه بالشعر في جزء كبير من مراحل تاريخه. وهي مسألة نقضها، في نظرنا، الرصد والمتابعة.

2 - لغة الحوار:

إنّ من ألوان التركيب في الفن المسرحي أنّ جانب الخطاب فيه، من جهة كونه نصّاً، قد تراوح بين الشعر والنثر: هيمنة الشعر لغة أو تسرّب النثر إلى الشعر حدّ التجاذب، أو هيمنة النثر في عصور متقدّمة. فللشعر في

هذا السياق حضوره الكلي في العصر الأولي للمسرح منذ القرن الخامس قبل المسيح إلى القرن السادس عشر مسيحياً. ومن اللافت للانتباه أنّ الحوار المسرحي ظلّ الشعر لغته وأداة إيلافة حتّى بعد اعتناق المسرح من الدين على يد "يوريبيدس" وتخلّصه النسبي منه على يدي "سوفوكليس". لقد تحوّل المسرح في أواخر القرن الخامس (ق م) وأوائل القرن الرابع (ق م) إلى وجهة دينوية مع "أرسطوفانيس" (Aristophane) وتواصل هذا التقليد مع الرومان وكاد يخبر في القرون الوسطى حينما سيطرت عليه الكنيسة، إلّا أنّ الشعر سرعان ما استردّ منزلته حينما تطلّع رجال الدين إلى دور الموسيقى الكنسية، وأدركوا وظيفة الحوار المسرحي في تهذيب النفوس، وظهرت بذلك ما يطلق عليه المسيحيون "مسرحيات المعجزات والآلام". غير أنّ الصلة بين الشعر والنثر منذ عصر النهضة، أي منذ القرن 16م إلى القرن 19م، قد تغيّرت فبدأ النثر يتسرّب إلى بعض الجمل الحوارية كما حدث في مسرحية "هاملت" لـ "شكسبير" (Shakespeare (w) (1564-1616م) ومسرحية "القصبة المفجعة للدكتور فاوستس" لـ "كريستوفر مارلو" (Marlowe/C) (1564-1593) وقد صار النثر علامة مميزة في نصوص "موليار" (1622-1673) (Molière) المسرحية، وهو الذي استخدم الحوار الشعري والنثري معاً في حياة من التداخل في مسرحية (Princesse d'Elide) سنة 1664 وجعل الحوار كلّ نثراً في مسرحياته (médecin volant) سنة 1659 و (Le mariage forcé) سنة 1664 وفي مسرحياته الكوميديّة (Médecin malgré lui) سنة 1666 و (L'avare) سنة 1669.

وقد استمرّ هذا النفس الجديد حتّى برز بشكل واضح مع الكاتب الفرنسي "لاموت" (La motte) سنة 1731 حيث كتب أول مسرحية تراجيدية نثراً.

على هذا الإيقاع من التداخل حدّ هيمنة النثر تواصلت العلاقة بين الشعر والنثر. ثمّ بدأ الشعر منذ القرن

3 - الحوار وتطور الرؤية الدرامية:

فضلا عن تبدل أساليب لغة الحوار- كما أسلفنا القول- فإن الرؤية الدرامية من حيث صلتها بمفاهيم العمل المسرحي وانبثاقها عن الشروط التاريخية والمعرفية للإنسان أثرت تأثيرا يَبْينَا في طبيعة الحوار ووظائف وطرق صياغته. وقد مثلت التجربة الشكسبيرية المسرحية لحظة تواصل مع المسرح الكلاسيكي ولحظة تجاوز له في آن. وتعد هذه اللحظة محصلة لمعجزات الإغريق أولا والرومان ثانيا والمراحل الأولى للدراما عصر النهضة. فمن خصائص الحوار في الدراما المسيحية تقليصها لأشكال الصراع والتوتر والاعتماد على الطابع الغنائي التمثيلي المتصل بالتعبير عن آلام المسيح وتجسيد وصاياه.

إن ازدهار الكوميديا منذ القرن الرابع عشر الميلادي في إطار المدرسة الإيطالية التي استفادت من التراث اليوناني والروماني واللاتيني (أعمال سينكا) قد أفضى إلى انتماش الدرامي في عصر النهضة. وقد لعب الكاتب المسرحي الإيطالي "أرتينو" دورا أساسيا في سرور كوميديا دالارتي "commedia dell'arte" وهي نوع من الأداء التمثيلي الملهوي يقوم نصه إلى حد كبير على ارتجال ممثليه المحترفين التي تتجول فرقههم في مدن أوروبا الغربية الكبرى. وقد انحدرت أصول هذا الشكل التمثيلي الإيطالي، دون وعي أو اعتماد مباشر من مصادر عديدة موهلة في القدم مثل الألعاب الشعبية الرومانية. والألعاب الحواة ومهزجي ملوك العصور الوسطى وأمرائها المغنيين المتجولين (8).

ويمتاز الحوار في مسرح دالارتي بالارتجال، انطلاقا من موضوع سردي. ويتنوع هذا الحوار إلى أحاديث فردية في سياق إنتاج شخصيات نمطية تستخدم الألفعة والإضحاك والسخرية.

3 - 1 اللحظة الشكسبيرية:

يتفق الباحثون المهتمون بدراسة مسرح "شكسبير"

التاسع عشر (م) يسترد مكانته من خلال أعمال الشاعر "جوته" (Goethe, J/w)، بل وظهرت بعض النزعات في إعادة كتابة النصوص المسرحية الثرية شعرا.

ولعل هذا يعكس جدلا قائما بين رؤيتين:

- رؤية تؤكد أهمية النثر في الحوار المسرحي. ومن الداعين إلى ذلك، رغم أن لهم تجارب في الكتابة الشعرية، "أيسن" (Ibsen/H) النرويجي (1828-1906).

لقد بدأ "أيسن" حياته شاعرا، إذ كتب زهاء 12 مسرحية شعرية بين 1850 و1867، ولكن في سنة 1869 اتجه إلى الكتابة النثرية وأنهى تجربته سنة 1899 بمسرحية "عندما نفيق نحن الموتى" التي بلغ فيها أوج قدرته على سبك الحوار النثري في شاعرية بليغة "تفاعلت العواطف والأفكار" فيها بما تبعث على الأمل والشفقة. مما دعا بعض النقاد أمثال "ميشال ماير" (M MEYER) إلى الإفصاح عن رغبتهم في لو كتبت المسرحية شعرا، بل بلغ الأمر بـ "موريل براد بروك" (Maurel Brad Brook) في كتابها "إيسن النرويجي" إلى التمسح عن الأسف لهجر إيسن الشعر (7). يقول أسر في هذا العدد سنة 1884 "إن فنان المشاهد الذي يتخصص في مسرح اليوم ينبغي ألا يقل التعامل مع النظم".

أما الرؤية الثانية فتؤيد حضور الشعر في المسرح. ويعتبر الكاتب "أليوت" (Eliot T. S) (1888-1965) أول من تصدى لموقف الطيبين، منطلقا من حجج هؤلاء لتفنيدها، يقول: "إن أنصار المذهب الطبيعي يمدون الشعر كلغة مسرحية لأنه لا يتواءم مع الصنعة الطبيعية للحركة، بينما أنا أعترض على النثر في المقام الأول بسبب هذه الحجة ذاتها التي يتصف بها النثر، ذلك أن هذه الطبيعة تؤدي إلى التأكيد على السطحي والعاير، أما إذا أردنا أن نصل إلى الدائم والعالمي، فنحن نتجه إلى التعبير عن أنفسنا بالشعر".

ومن المدافعين أيضا عن حضور الشعر في الدرامي نذكر "كريستوفر فراي" الذي يعتقد أن الحاجة إلى الشعر هي جزء جوهري من الطبيعة الإنسانية.

(م1616-1564) Shakespeare (W) أن ذبوع صيته وعميق ما تركه من آثار مسرحية رفيعة الشأن يعود إلى عاملين أساسيين:

أ - انغماس هذا المسرح في واقع تاريخي يتسم بانتشار الأفكار الجديدة وتبدل قيم التفكير في العقيدة والسياسة والمجتمع. حيث برزت الطبقة الوسطى بوصفها فئة واسعة الانتشار. وهي تروم التعبير، بواسطة الفن عامة، والمسرح خاصة، عن طموحاتها وأشكال خلاصها، يرفضها في ذلك توفر الحرية النسبية في التفكير والتعبير التي سادت المجتمع.

ب - تأصله في التراث المسرحي، إذ تأثر بمقومات الفن الدرامي الإغريقي وتجربة المسرح عند الرومان والدراما الإيطالية، بما أحدثته هذه الأجيال من حلحلة للعديد من مقومات المسرح الكلاسيكي، إذ يجمع النقاد أن شكسبير استلهم مسرحية "عطيل" من بعض أعمال الإيطالي "جيراردي ستيفو" التي نشرت عام 1565.

ت - إن تأثير هذين الإطارين المسرحيين - مسرح ثقافي ومرجع تاريخي اجتماعي - سيكون له الأثر في تميز مسرح شكسبير وانخراطه في صميم عصره واستشرافه لأفق التجديد. وما تطوّر الحوار عنده بنية وموضوعاً إلا وجه من وجوه تطوّر بنية الكتابة وتمسرحها. فالحوار عنده من هذه الجهة متصل بمحاولات شكسبير خرق وحدة المكان وتكسير وحدة الزمان كما حدث ذلك في مسرحية "عطيل" مثلاً.

كما أن إحداهن العقد الثانوية والتكثيف من الشخصيات الثانوية وتنوع أشكال الذروة والتناقض في مستوى الخطّ الدرامي العام وتعدد المتحاورين على الركح في المشهد الواحد (عشرة أشخاص عوض ثلاثة) ودقة اختياره للغة، فضلاً عن استخدام الشعر المقفى ومزج الشعر بالثر، كلها عوامل مساهم في تبدل صيغة الحوار الشكسبييري وتنوع أساليبه وتعدد صياغاته. أمّا في مستوى الموضوعات، فلا شك أن لدراسة المسرحية الشكسبييرية - القائمة على الاهتمام

بأعماق الذات البشرية في شتى نوازلها الخيرة والشريرة وإبرازها لقيم التوق إلى التغيير والطموح الفردي والعدالة الاجتماعية وتبلور مفهوم البطل المأساوي والجمع بين الكوميدي والمأساوي، كما اتضح ذلك في "كوميديا الأخطاء" و"هنري السادس" و"حلم ليلة صيف" و"تاج البندقيّة" و"ريتشارد الثالث" و"يوليوس قيصر" و"عطيل" وغيرها من المسرحيات - وظيفة في تلوين موضوعات الحوار وتنويع سجلاته وتكثيف أبعاده الدرامية.

3 - 2 خصائص الحوار في الدراما الحديثة :

إذا كان من سمات المسرح في مسيرته، عموماً، سعي رواده إلى توليد الناشئ والجديد من القديم والثابت دون انقطاع. فإنّ الدراما الحديثة - دون الميل إلى تاريخها، لأننا في سياق الحديث عن موضوع معلوم هو الحوار - امتازت بخصائص شكلية ومعرفية ومضمونية. مثلت في بعض مناحيها أو فترات ثورة جذرية على الأسس والمفاهيم الكلاسيكية. ولا بدّ من القول إنّها لم تكن إلاّ نتاجاً لروح التطوير والتجديد التي برزت منذ المسرح الكلاسيكي، مروراً بصراح القرنين الثامن عشر والتاسع عشر. ومن السمات العامة لهذه المرحلة الممتدة من القرن 18 إلى عصرنا الحالي :

أ - ولادة ما اصطلاح عليه بالدراما في سياق اصطلاح فرنسي والقول بموت التراجيديا.

(وما بروز مفهوم الدراماتورجيا) (Dramaturgie) عند "ديدرو" (Diderot) و"مارسي" (Mercier) و"بومارشيه" (Beaumarchais) بتنوع الشخصيات وتلوين صلتها بالواقع إلاّ تعبير عن التحول من الطبيعة الجميلة إلى الطبيعة الحقيقية، كما يقول ذلك "جان جاك روبين" (Jean Jacques Roubine) (9).

ب - تعدّد اتجاهات الدراما: كالدراما العاطفية والدراما المتزيلة والدراما البرجوازية والدراما الرمزية والدراما الواقعية. ورغم الاختلاف بين هذه الاتجاهات

والأبحاث المسرحية. وظهر أعماله من أمثال "برنارد دور" (Bernard Dort) (1929-1994) القائل بأهمية الإخراج، معتبرا الإخراج واسطة بين النص والعرض، مؤكدا تلازم الركع والعالم (10)، وظهر المسرح الحر بفرنسا الذي أسسه "اندرى أطون" (André Antoine) (1858-1943) سنة 1887. ودخل المسرح في التجريب وأوغل في ذلك حد الانفصال عن أوسع الجمهور، وتشكل ما يسمى بمسارح الجيب (Théâtres de poche). كما أسهم "ستانيسلافسكي" (Stanislavski) (1868-1938) مساهمة نظرية وتجريبية كبيرة في خلق مسرح الممثل وإعداده إعدادا نفسيا باطنيا وجسمانيا. وأسس في هذا الصدد مسرح الفن بموسكو الذي يعد من المسارح الطليعية في العالم.

إن تعدد مدارس المسرح واتجاهاتها طوال هذه الحقبة الزمنية من طليعية ورمزية وتعبيرية هو علامة على الطابع الحداثي الموعول في الاختلاف. وما مثال "أرطو" (Artaud) (1868-1938) الذي يمثل رائدا من رؤى الطليعية المسرحية إلا دليل على هذا المنحى. فقد جعل هذا المسرحي الكبير، كما أسماه "بارط" التجربة المسرحية راديكالية عندما طالبه بأن تجرأ على تغيير شامل في كل أنماط الحياة، وذلك عن طريق قواعد جديدة، ستكون في جزء كبير منها قواعد مسرح الطليعية. . . وأراد من جمهوره أن يدخل في علاقة مع المادة المسرحية التي تشبه علاقة البدائي مع حفلة طقوسية. . . لذا لا يلزم فقط أن يكون الكلام شاعريا، إنما يلزم أن تشمل اللغة دون تمييز تفضيلي كلاً من الصراخ والحركات الجسدية والضحج والأفعال والخليط من كل هذا يجب أن ينتج على الخشبة مذبحة عامة ويتوصف أجمل مسرح القسوة" (11).

د - انقلاب المفاهيم من الحوار إلى الرد: وأحسن من يمثل هذا الانقلاب مسرح "برشت" (Brecht) (1898-1956) الملحمي الذي يعد ثورة حقيقية على المسرح الدرامي التقليدي من حيث التأليف النصي وكتابته الركحية وإخراجه. ويمكن اعتبار النمط السردى في الخطاب المسرحي أساسا من

من حيث الشكل والمضمون (ميل بعض أنواع الدراما كالدراما العاطفية إلى معالجة قضايا الطبقة الوسطى في أسلوب رومانسي وميل الدراما المنزلية إلى الاهتمام بطبقة التجار ونزعة الدراما البورجوازية إلى العاطفة والأخلاق لإبراز البعد المأساوي وميل الدراما الواقعية إلى إثارة الجانب السيكلولوجي للطبقات الاجتماعية والمناذاة بقيم الديمقراطية والحرية والمساواة. . .) فإنها حاولت إخراج صراع الإنسان من طابعه المجرد إلى طابع إنساني يحقق الإنسان فيه تواصله الحي مع ذاته ومحيطه وتاريخه، وبذلك برز ميل إلى الدراما الحديثة من خلال أعمالها الكبار مثل "ديدرو" (Diderot) (التراجيديا المنزلية) و"جوتسه" (Goethe) (1749-1832) و"شيلسي" (Shelley) (1759-1825) و"فكتور هيجو" (Hugo) (1818-1885) و"موليار" (Molière) و"راسين" (Racine) (1699-1736) و"بلمزك" (Balzac) (1799-1850) و"زولا" (Zola) (1840-1902) و"شكوف" (Tchekhov) (1860-1904) و"برنارد شو" (Shaw, G.B) (1856-1950) إلى إعادة صياغة أنماط الحوار وتشكيله تشكيلا مغايرا للبنى الكلاسيكية وجعله يعبر عن التوتر الروحي والنفسى والاجتماعي بتأثير مختلفة حسب اتجاهات/أصناف هذه المدارس.

ج - انعتاق المسرح التدريجي من سلطة النص لصالح سلطة العرض. وقد وافق ذلك تبذل في وظيفة الحوار وأطرافه وفضاءاته من اللغة المقروءة إلى اللغة الركحية، وإيلاء المنفرد بدل القارئ منزلة مهمة في سياق العملية المسرحية. فكانت الدعوة إلى تحطيم الحائط الرابع واختزال عنصر الإيهام والاهتمام بالعناصر الدراماوتورية وتوسيع حقل الحوار في مجال الخطاب الصرف إلى مجال الاتصال والفرجة، حيث يتحقق التواصل بين الجمهور والممثل أولا والممثل والممثل ثانيا والممثل وفضاءه الجسدي والتجسدي ثالثا.

إن ما اصطلاح عليه بمصير الإخراج هو دليل تطوّر في الجمالية المسرحية. وقد شمل هذا التطوّر وظيفة الممثل والإضاءة والإخراج عامة. وبرزت في هذا النطاق كثير من مسارح العرض وتوزعت التجارب

الفوتوغرافية المعكوسة بالفانوس السحري على شاشة بيضاء. واستخدم في هذا الصدد تقنيات أخرى عديدة. وعرض على الجمهور عناوين الفصول حتى يوحي لنا بأن ليست غاية المسرح التطهير، وإنما التكميل. وعموما فقد ترك لنا "برشت" - من خلال مسرحياته المتعددة مثل "رجل برجل" و "أدوار الثاني" و "أوبرا القروش الثلاثة" و "الأم شجاعة" وغيرها من المسرحيات- رهيدا مسرحيا أثر تأثيرا عميقا في حركة المسرح العالمي وأدخل على النص المسرحي أنظمة خطاب فك بها البنية التقليدية للحوار وأسبغ عليها، من خلال نقل الخطاب على لسان الشخص الثالث واستخدام زمن الماضي لنقل الوقائع وقطع قراءة الدور بالتعليقات والملاحظات، وطيفة تعريبية تجلّت في التعميد بين الشخصية المرحعية والشخصية المسرحية أي شخصية الممثل، والتعميد بين زمن النص وزمن العرض وزمن الحدث. فبرزت الرواية شكلا من أشكال إعادة صياغة الحوار في زمن صار الحوار فيه بحثا عن تشكيل الذات في عالم جديد على حد تعبير "لوسيان جولدمان".

لقد أسهم "برشت" مساهمة فعالة في تطوير مفهوم الحوار بمعانيه الفنية والسياسية وأسبغ عليه أبعادا تواصلية كثر بها منظومة الاتهام مولدا القدرة لدى المتفرج على الوعي بكيانه ونقد واقعه الحي. ولعل هذا مادعا "بارط" في كتاباته المتنوعة حول "برشت" إلى القول: "إن ثورة "برشت" المسرحية تكمن في هذه الازدواجية بين قدرية ما يعرض وحرية المتفرج" (15).

نبين لنا، إذن، من خلال الوقوف على أبرز لحظات تاريخ الظاهرة المسرحية أنّ الحوار هو عمود المسرح الفكري وأنّ منزلته اختلفت من جهة البنية والوظيفة والمضمون والأبعاد باختلاف مذاهب المسرح واتجاهاته. ولعلّ هذا ما عناه توفيق الحكيم برصده لأنواع الحوار وأساليبه وتقسيمه لهذه الأساليب إلى أربع:

1- الحوار الشكسييري: وتهيمن عليه واقعية الهدف وشاعرية الأسلوب.

أسس تميّزه عن الخطاب المسرحي الدرامي، والمسرح البرشتي ليس مجرد أسلوب في القول المسرحي وإنما يندرج في إطار رؤية متكاملة للمسرح ووظائفه من جهة تبذل أدوار الحوار من طبيعة قولية هدفها التأثير في المتفرج وتطهيره إلى طبيعة سجالية قوامها الجدل والوعي بالتناقض الكائن في الوقائع والعلم والإنسان. من هنا تكشف الوظيفة السردية للخطاب المسرحي التي تهدف إلى تفكيك بنية الحوار التقليدي ذات البعد الواحد بتعطيل الجدار الرابع وإنتاج علاقات جديدة بين المتفرج والممثل ببناء مسافة التباعد وتوكيد فكرة التفريب (Distanciation). إنّ المسرح عند "برشت" بهذا المعنى هو وسيلة للإنعاش العقلي، يحتفظ فيه المتفرج بوجوده المنفصل عن الأحداث، ويقدرته على النقد الواعي بشروطه. ولكي يتحقق ذلك، فإنّ المسرح الملحمي يستخدم عددا من الحيل والوسائل كالرادي والكورس والأشرطة السينمائية والإضاءة حتى يظل المتفرج بعيدا عن الحدث المسرحي وهذا ما يسمى بالتفريب.

ويشكّل التفريب، كما يقول "برشت" "مخرجاً للزاوية في نظرية "برشت" المسرحية" (12). وهو يعني عنده تحويل الشيء الذي يجب أن يدرك والذي يجب أن يلتفت إليه، من شيء اعتيادي ومعروف ومطروح أمام أعيننا إلى شيء خاص يلتفت الانتباه ومفاجئ. ويصبح الشيء البديهي، في حدود معيّنة، غامضا. غير أنّ هذا يحدث بهذه الصورة من أجل أن يكون مفهوما أكثر، ومن أجل أن يصبح المؤلف مدركا يجب أن يبرز. يجب أن تبتد التصوّر الشائع الذي يزعج أنّ هذا الشيء لا يحتاج إلى إيضاح" (13).

وللتفريب وسائله، فمن تقنياته "تفريب النص والإخراج والموسيقى والإضاءة والديكور" (14) وتحرير خشبة المسرح من كلّ ما هو تأثيري أو تمويهي أي زائف. فالمسرح هو ضد الزيف، لأنه مسرح يوقعك في ذاتك ووجودك وأخصّ قضايك. لذلك استعمل "برشت" اللفات والأفلام السينمائية والصور

2 - الحوار عند أيسن: وتهيمن عليه واقعية الأسلوب وشاعرية الجوّ

3 - الحوار المولياري: وتهيمن عليه واقعية الهدف وشاعرية الأسلوب.

4 - حوار "جوته": تهيمن عليه فكرية الهدف وشاعرية الأسلوب (16).

هكذا نخلص إلى أنّ الحوار المسرحي شهد أطوارا يمكن تلخيصها في:

أ - طور الاحتفالية الجماعية الأولى بطقوسها الدينية والأسطورية حيث تعاملت الجماعة مع الحوار باعتباره عنصرا تعبيريا جسديا مكملا للحركة. ويصطبغ بعامل الارتجال البدائي الذي يفصح عن العاطفة والخوف في لغة شعرية.

ب - طور انكشاف البنية المتوترة للحوار وظيفتها وولادة الكتابة وتأسيس اللغة باعتبارها صياغة للعالم والأشياء، ذلك أنّ اللغة حسب "مايتر هيدجر" "لا تكتسب حقيقة تاريخية فعلية إلا في الحوار". والحوار ليس مجرد طريقة تكتمل فيها اللغة، بل نستطيع أن نقول إنّ اللغة جوهرية لأنها حوار. لكن ما تعني كلمة حوار؟ ببديهي أن يكون الحوار فعل أن يتكلم بعضنا إلى البعض الآخر حول شيء ما فتكون اللغة هي الوسيط الذي من خلاله يستطيع واحدنا أن يتصل بالآخر، أن يوصل إليه رسالة.. (17).

إنّ اللافت للانتباه، أنّ تفكير "هيدجر" في اللغة إنّما يتم داخل الحوار. فلا حديث عن الحوار إلا داخل اللغة. ولا حديث عن اللغة إلا بالحوار. فالإنسان، حين أنتج لأول مرة اللغة أنتج معها وفي الوقت نفسه اللغة الحوارية. وفي هذا السياق تدرج وظيفة التسمية عند "هيدجر": فإن أسّيت شيئا، يعني أن أدخل معه في نوع من الحوار. ولهذا فإنّ الرمز لا يمكن أن ينخلق إلا بتسميته، إلا إذا كان حوارا. وحين نسّيت الأشياء نتحاور معها. وحين نسّيت العالم نتحاور معه.

بل يذهب "هيدجر" في السياق نفسه إلى الربط بين الحوار واللغة والتاريخ بالحديث عن ولادة العالم، فكأن ولادة العالم وانبثاقه مقترن بتاريخ اللغة والحوار. يقول "هيدجر" "منذ أن كان حوارا، اختير الإنسان أشياء كثيرة وسوّى عددا من الآلهة. ومنذ أن تأرخت اللغة فعلا كحوار، انتقلت الآلهة إلى الكلام وانبثق عالم" (18).

وعلى هذا الأساس يعتبر "هيدجر" أنّ الآلهة كانت حاضرة في المسرح، إذ تمثّل جزءا لا يتجزأ من طقس الاحتفال والمحاكاة والكتابة، لذلك حينما اكتشف الحوار وجدت الآلهة: فلا معنى للآلهة دون تسميتها أو إنطاقها.

أمّا الدائرة الثانية من هذا التطور فقد شمل اتبناه تقنية الحوار على الممثل، حيث اتسعت دائرة التمثيل من الممثل الواحد متعدّد الوظائف إلى ممثلين فأكثر. وبذلك تجسّد الحوار ماهية وجودا وفضاء قول وحركة

إنّ تطوّر الحوار - من وظيفة التطهير في المسرح الإغريقي إلى وظيفة تهذيب النفوس في المسرح الديني الروماني إلى وظيفة الكشف عن العواطف والهواجس ابتداء من القرن السادس عشر وصولا إلى وظيفة التعبير عن الأفكار والمواقف الاجتماعية والذهنية في مسرح القرن التاسع عشر إلى مرحلة مسرح التعبير وتفجير بنية الحوار وهيمنة الخطاب السردى مع بريشت بلوغا المسرح الجديد: مسرح القصة بأشكاله الارتجالية والطقسية-هو جوهر ما به تطوّرت الأشكال المسرحية.

إنّ هذا التعبير العميق لا يمكن رصده من جهة تاريخية ظاهرة الحوار في المسرح، فحسب وإنّما من جهة تطوّر نظرية الأدب والمسرح، اعتمادا على ما حقّقته الدراسات السيميولوجية للمسرح، وليس الحوار إلا أحد قضاياها الجوهرية بوصفه علامة متغيرة تخضع لوجهة نظر المسرحي واتجاهه الفني. ويشكل الحوار من هذه الزاوية وحلة الخطاب. وفي هذا الصدد يمكن

العودة إلى "قاموس السيميوطيقا" لجريماس وكورتاس، حيث يعني الحوار عندهما "وحدة الخطاب وهي وحدة ذات طابع تلقضي، هي حسيطة بنية التخابط" (19).

ويمكن الاستئضاء بموقف "جون ييار رنجيار" في كتابه: "مدخل إلى تحليل المسرح"، إذ دعا إلى ربط الحوار بالمفوضات والتلفظ. واعتبر أن الفروق المائزة بين الحوار والحوار الباطني هي أقل بلاءة مما نظن، وأن مفهومنا للحوار على أنه محادثة بين شخصين بالمعنى الصارم لتحديد مفهوم الحوار لا يجوز في كل أنواع الحوار المسرحي: فالحوار الباطني قد يحلل، مثلاً، على أنه حوار مع ذات المتحدث أو حوار مع المطلق أو حوار مع شخصية متخيلة أو مع شيء ما أو مع جمهور ما. إن الحوار بهذا المعنى لا يمكن أن يكون نتاج خطابين متصارعين، (الخطاب الغنائي مثلاً) وإن فكرة الحوار القائم على التعارض لم تعد صالحة

وقد تطوّر الحوار في المسرح الحديث حتى صارت له أنواع يصعب حصرها. وقد جرى الحوار مع ذات الممثل دون أن يكون ذلك شكلاً من أشكال الحوار الباطني الكلاسيكي. وقد جعل رولان ييار الحوار متصلاً بالحدث أي الحركة. ويمكن في هذا الصدد أن نميز بين شكلين من الكلام: الكلام بوصفه حدثاً فإن نتكلم يعني أن تنجز حدثاً (مسرح ييكيت) أما النوع الثاني فهو الكلام باعتباره وسيلة للحدث ومثاله المسرح الكلاسيكي... كما يمكن أن نميز في نظره بين نوعين من الحوار: حوار مسطح حين يتصل كلام الشخصية

بما تلعبه أو تنقله الشخصية، وكأنه يحدث تطابقاً بين مضمون الكلام وشكل التعبير عنه بالتمثيل (في المسرح الكلاسيكي خاصة: أن يكون الحوار تراجيدياً إذا كان المسرح تراجيدياً) أما النوع الثاني المغاير لهذا الشكل فيتحقّق حينما يفجّر المسرح التناقضات القائمة بين الشخصيات وخطابها، بين الكلام وإطار التلفظ (20).

هكذا تندرج مسألة الحوار في سياق نظري منهجي وتتخذ ألواناً من التحليل والإدراك والفهم يتناسب مع تطوّر الظاهرة المسرحية وتعدّد أدواتها وتغيّر وظائفها. وليس من الغريب أن نجد في المسارح الجديدة عند «أرطو» وغيره أشكالاً أخرى من الحوار تتجاوز الشكل المنطوق للحوار إلى نظام علامي جديد، تشكّل الملابس فيه وحركة الجسد وعلامات الصمت وأنواع الإضاءة لغة حوارية مكثفة بالإيماء.

خلاصة القول إنّ الحوار، مهما كان كلاسيكياً أو حديثاً، فإنّه في كلّ الأحوال يعتبر عن دلالات تاريخية واجتماعية وثقافية بعيدة المدى: أبرزها أن نتعلّم الاختلاف وأن نمارس تعددية الفكر والرأي وأن نقراً وأن نشاهد النص والركع والعالم بعين نكون قد تمرّست بالألوان، لا عماها.

وحده المسرح، مسرح الفرجة ومسرح الحياة، يعلّمنا الحوار المخصب والمتعمق على الدوام.

الهوامش والإحالات

- (1) رولان ييارط مقالات نقدية في المسرح، ترجمة سهى يشور، دمشق، منشورات المعهد العالي للفنون المسرحية، 1987، ص 60
- (2) عواد علي: غواية الممثل المسرحي، المركز الثقافي العربي، ط 1، 1997، ص 21-
- (3) يعرف "بابيس" (Pavis, Patrice) في قاموسه المسرحي (Dictionnaire du théâtre) "الدراماتورجيا" بأنها (Dramaturgie).

(Art de la composition des pièces de théâtre. Technique ou poétique de l'art dramatique qui cherche à établir les principes de construction de l'œuvre)

4) تتفق المعاجم المختصة في المسرح على تعريف "السيوغرافيا" (Scénographie) بأنها فن توصيب الفضاء الركيحي في المسرح (art de l'organisation de l'espace de la scène, au théâtre)

5) صقر خفاجة: دراسات في المسرحية اليونانية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1986، ص 24

6) فايز ترحيني: الدراما ومذاهب الأدب، ص 73.

7) أبسن عندما نعت بحس الموتى، ترجمة عبد الله عبد الحافظ، سلسلة المسرح العالمي، العددان 274-275، الكويت، 1994.

8) إبراهيم حمادة: معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، دار المعارف، 1985، ص 260

9) Jean Jaques Roubine: Introduction aux grandes théories du théâtre, Bordas, Paris, 1990, P54 (De la belle nature à la nature vraie)

10) من بين أقواله :

(Jamais je n'ai pu penser la scène et le monde l'un sans l'autre)

11) رولان بارت: مقال بعنوان "مسرح الطليعة الفرنسي"، ص 303

12) عؤاد علي: غواية التخيّل المسرحي، المركز الثقافي العربي، ط 1، 1997، ص 76

13) برنولد بريخت، نظرية المسرح الملحمي، ترجمة د. حميد صيف، بغداد، وزارة الإعلام، 1973، ص 107

14) غواية التخيّل المسرحي، مرجع سابق، ص 80

15) Roland Barthes: Ecrits sur le théâtre, Ed du Seuil, Paris, 2002, P93

16) عبد المعب تليمة في مقال له "ماهية النص المسرحي وطرائق تشكيله"، مجلة القاهرة، ع 86، 15 أكتوبر 1987

17) مارتين هيدجر "إشدد البدن"، تليخيص و ترجمته سام حيدر، المركز الثقافي العربي، ط 1، 1994، ص 59

18) المرجع نفسه، ص 61

19) A-J. Greimas, J. Courtés: Sémiotique, Dictionnaire raisonné de la théorie du langage T1, Hachette, Paris, 1979, P 99

20) P Ryngaert, Introduction à l'analyse du Théâtre, Bordas, Paris, 1991, (J-P) 88/89

أقنعة الأقنعة

في مسرح عز الدين المدني

محمد عز الدين التازي

مدخل :

ينشر إلا لكي تطاله أيدي المخرجين المسرحيين، لبعث الأرواح الثابتة فيه، وجعلها متحركة ومائلة أمام الجمهور. أو أن النص المسرحي لم يرد أن يحفل حقه في القراءة، كما تُقرأ القصة القصيرة، والرواية، والقصيدة، وقارئها أيضا يستعمل حواسه كمثل يستعمل مخيلته في الوصول إلى تجسيد للمعاني وتشخيص للأفكار، بل وتعلق بالفضاء أو الفضاءات التي يعمل الشعر أو القاص أو الروائي على إخراجها من الجغرافية المعروفة إلى حقل رمزي للمعاني والدلالات.

ما هي المشكلة إذن، التي تعترض قارئ النص المسرحي المكتوب؟

المشكلة تتعلق بأنه يرغب في أن يتحول من قارئ إلى مشاهد، وأن يحول النص من الكتابة إلى الممثل، فهل هذا ممكن عبر القراءة؟ إنه غير ممكن. لأن القارئ يوضع هنا أمام عجز المخيلة على أن تحول المكتوب إلى مروي وشاهد، فتلك مهمة المخرج لا مهمة القارئ. وهنا لا بد للقارئ أن يبقى قارئاً، مستكشفاً لأدبية النص المسرحي المكتوب، بكل إمكانات القراءة التي تصف وتؤول وتبحث في المعنى والدلالة والخطاب والتشكيل.

قد لا يعني النص المسرحي المكتوب، سوى أدبيته، وإمكانية ما يحمله معه من مكونات تصبح عرضاً بفعل المخرج. ومن ثم فإن كل قراءة للنص المسرحي المكتوب، لا بد أن تقع في فضاء على الأقل، وحيث يبدأ الفصح الأول من الوضعية التي تنحدرها القارئ تحده اللغات والأصوات والخطابات التي يجعل بها النص، وهي ما يمكن تدبير أمر قراءته بواسطة كل المقاهيم والنظريات النقدية التي توجه القراءة أو توظفها أو تسعى إلى ملها بطاقة الإبداع لتكون قراءة مبدعة. أما الفصح الثاني فيتجلى في كوننا لا نستطيع أن نقرأ نصاً مسرحياً مكتوباً، ودون أن نتخيل شخصياته وهي واقفة على الخشبة، وفضاءاته وهي معروضة أمام الجمهور. بمعنى أن القارئ يدخل في لعبة مع نفسه، وهي أن يتحول من قارئ للنص المكتوب إلى مشاهد مفترض، لا يقبل بمجرد القراءة، ولكنه يُسائل إمكانات العرض الثابتة في النص، وحتى وإن كان نصاً ذهنياً تتحاور فيه الأفكار فلا بد لهذه الأفكار من أن تجسد في شخصيات.

ولذلك، فثمة معضلة في قراءة النص المسرحي المكتوب، تتجلى في أنه، وهذا افتراض أساس، لم

مسرح تجريبي، أم تجريب مسرحي؟

قد لا يعني المسرح التجريبي، الذي أسس له عز الدين المدني، تنظيراً وكتابة، أكثر من أنه جماع علاقة قوية وحمة بين التفكير في المسرح وما ينبغي أن يكون عليه، وبين كتابة مسرحية تحاول أن تجسد مجموعة من القيم الفكرية والسياسية والثقافية، لها جماليتها في الكتابة والعرض، بل إنها تبحث عن المكونات والعناصر والمواد التي تشكل هذه الجمالية في عمق القراءة والفهم والتأويل، سواء ذهبت هذه القراءة في اتجاه التاريخ ومرجعياته ومصنفاته أو في اتجاه التراث ولحظاته المتوترة والمتنافسة والمتصارعة، بين كونه لحظة كونية تنويرية، أو بين كونه لحظة لسديم من الغلام تسير فيه كل التراجعات عن القيم الإنسانية، فالتراث الثقافي والسياسي، وعبر شخصياته التي هي أفتنة، لا يوجد إلا في أفتنة لها أفتنتها، وبين القناع وقناع القناع، يحضر الموضوع الذي يحمل صراحاً دائماً بين قناع التنوير والتفتح على الآخر ومحاولة الخروج من مأزق اللحظة التاريخية، وبين قناع التراجعات الظلامية، والانتكاس التاريخي وإفساد كل ما هو جميل في عالم، مقابل محاولة الإبقاء على هروجن سرعانما تزهزها الريح.

الوضعان مع، قناع واحد، أو هما عدة أفتنة يتفتح بها الواقع السياسي والاجتماعي في شتى مظهراته وتفصيله ومحكياته. إنهما يتجلبان أيضاً في قناع القناع، فوراء كل وضعية قناعها، كما وراءها ما يسقط عنها القناع أمام الجمهور (أو القراء)، لتتم المواجهة بين الماضي والحاضر.

مسرح بدون أفتنة

لنقل، إن ما يمكن استخلاصه من تجربة عز الدين المدني في الكتابة المسرحية هو استمثاره للحظات من التاريخ والتراث لكي يضيء بها عتمة الحاضر، فهو يضيء عتمة بعتمة، وهي وضعية لا تعنيه وحده،

ككتابت وفكر، بل تعني كل الذين يحاولون أن يُجلبوا عتمة الماضي من أجل إجلال عتمة الحاضر، لكن هذه الوضعية، ومع كاتب مسرحي مبدع، تتحول من محاولة إضاءة العتمة بالعتمة إلى فضح قوي للعتمة ومكان الداء فيها، وتشهير قوي بكل مكوناتها السياسية والثقافية، من تسلط سياسي على الحكم، وتدخل للأجنبي في صنع القرار، وتفقير للشعب مقابل الحفاظ على عروش الحكام، ومؤامرات داخل القصور لقلب النظام وأخرى تحاك خارج الوطن ضد الوطن والشعب، وأشكال من المقاومة، مذهبية وفكرية وسياسية وعسكرية، كلها تواجه تخلف الواقع وتخلف إمكاناتها في إنقاذ الموقف.

هو مختصر غير مفيد، حقاً، لمستويات المعنى والدلالات في مسرحيات عز الدين المدني، وكأني به منظر إيديولوجي أراد أن يراهن على التشخيص المسرحي لأفكاره ومواقفه من الراهن وهو يصوغ قضاياها بصيغة الماضي، أو كأن ذلك المنظر السياسي والأيديولوجي، ما أراد إلا أن يشهد الناس على واقع لم يكن من جنسه وإنما أراد أن يعيد تخيله على خشبة المسرح، وبرهاني: رهان تجلية الحدث التاريخي في قالب تعبيرى جمالي فُرْجوي، وrehان نقل هذا الحدث بكل موحياته إلى هنا، والآن.

بهذه الجرأة المضاعفة، دلالياً وجمالياً، تنتهي الأفتنة، ونجد أنفسنا أمام شخصيات تخلت عن أفتنتها لتطرح علينا أسئلة هي غاية في دهم صورة الماضي وبناء صورة الحاضر، وهي أسئلة بدون أفتنة.

في مرجعية مسرح عز الدين المدني أي تراث وأي تاريخ؟

التاريخ يثر قد يتخيل بعض السذج أن الماضي قد دفن فيها وأهيل عليه التراب، بينما التاريخ العربي الإسلامي، كتاريخ الشعوب الأخرى، هو جراح تحملها الذوات الفردية والجماعية، لخبونة لأوطانهم،

وباعة لشعوبهم، ولأفراد أو جماعات مقاومة لعسف السلطة الحاكمة والمناخنة عن بقاء القيم الإنسانية، وحق الشعب في الخبز والحرية والأمن والاستقلال الوطني.

معينان للتراث والتاريخ، لا تأتي بهما من منظومة فكرية أو ثقافية، ولكننا نلصقهما فيما يمكن استخلاصه من مسرحيات عز الدين المدني، وهي تبني التراث والتاريخ بناء إبداعيا لا تخلصه إمكانات التعبير الفني والجمالي وتقنيات التشخيص المسرحي من نظراته العميقة والثاقبة، التي تجعلنا نراها وهي لا تقوم على فراغ، بل على نظرة غير بريئة للتراث والتاريخ، كما أن نظرتها لمفهوم المسرح التجريبي، هي نظرة أخرى غير متعارضة مع السابق، بل إنها، وكلمة تجريبي، لا تنحس في إطارات صلبة وميتة وعديمة الإشراق لما هو تراث وما هو تاريخ، لأنها تلاعه وتستدرجه بما يحمل من معان ودلالات، ليقول معاصره بشكل ضمني، وليقولها من داخل لبوسه التراثي والتاريخي.

من غير شك فإن كتابا عربيا آخرين للمسرحية أو شعراء كتبوا الشعر المسرحي، أو رؤا القيين قد فسطوا نفس الشيء، في قوالب أو توظيفات أو طرائق للاشتغال، تبدو متباينة ومختلفة في مناورتها وهي تحاول أن تجمع بين شكل تعيري حديث هو المسرح أو المسرح الشعري أو الرواية، وبين مواد تاريخية وتراثية أغلبها موجود في المراجع التاريخية وفي كتب التراث أو حتى في الذاكرة الثقافية الشعبية. هو باب مفتوح للاجتهاد في إبداعية نصية معاصرة تستلهم أو توظف التراث والتاريخ.

لكن ما يميز تجربة عز الدين المدني، في مسرحياته هذا التوظيف لأساليب النداء، والتصوص الخطائية المبنية في ثنانيا الحوار المسرحي، أو حتى وهي نفسها تتحول إلى تصوص يؤديها الممثلون على شكل حوار، وكذا احتفاء أعماله بالأشعار المبنوثة فيها، وبالتصوص التاريخية التي يقدم بها لهذه الأعمال، وأحيانا، بنزعة

سُخْرَوِيَّة (من السخرية) تقلب الأوضاع وتغير المواقف وهي تعيد تشخيصها من جديد.

يلحظ أيضا، اهتمام عز الدين المدني بجعل الحيوانات والأشياء شخصيات في مسرحه، ناطقة ومتحركة ولها أدوار إلى جانب الشخصيات الأخرى، ومن أمثلة ذلك "الخيل" في مسرحية قرطاج، و"الساف" في مسرحية السلطان مولاي الحسن الحفصي، والحمير والأبواب في مسرحية شذرات من السيرة الرشدية، وهو اهتمام يندرج في إطار أسننة الجماد والحيوان، وجعلهما يفكران وينطقان كما يفعل البشر، فضلا عن المنحى الجمالي الذي يذهب نحو خلق الفرجة، فالمشاهد التي حضر فيها "الساف" في مسرحية السلطان مولاي الحسن الحفصي كانت تجمع في وحدة متكاملة بين جمالية العرض وبين عمق الدلالة.

كَمَّ هائل من الأعمال، يَظُنُّهَا هذا الناظم الداخلي، على مستوى الاشتغال، حتى وهي تأخذ مظهر التعدد في احتياط بالخطوات التاريخية، والشخصيات التراثية، ولأعلن التي فب بمراجعتها، جعلتنا بحث في الأساق الداخلية التي تشكل المظاهر الخلاقة في تجربة عز الدين المدني، وهي:

1) على البحر الوافر .

2) التربع والتدوير .

3) ديوان الزنج .

4) الحمال والبنات .

5) الفُرْس

6) ثورة صاحب الحمام .

7) شذرات من السيرة الرشدية .

8) تمازي فاطمية .

9) الغفران .

10) حمودة باشا .

(11) رحلة العلاج.

(12) مولاى السلطان الحسن الحفصى.

(13) قرطاج.

قضية أبعد، وهي كونية العمل المسرحي، وانفتاحه على الثقافات والحضارات، فالتنص المسرحي في رأيه، من حيث هذا الامتداد في الأفاق، هو : " رباط بالكون، ومدّ، ومستوى "، من حيث البناء والتشكيل، هو " نسج ونسيج "، وأما عن اختراق الثابت في التاريخ والتراث من أجل جملة متحوّلا، فالكتاب يرى أن " من لا يضع في حسابه الخرق لا يكتب النص المسرحي ". هي جملة من المواقف والرؤى، تتأطر بها الكتابة المسرحية ولاشك، وتغفل فيها من خلال الممارسة، ومن ثم فإن الجليل الذي يقدمه عزالدين المدني في كتابته المسرحية، هو مساهمة دينامية في ردم للهوة التي يمكن أن تقوم بين الأصالة والمعاصرة.

ردم ممكن، لتاريخ ممكن، من أجل الاقتراب من معاصرة ممكنة، وهو إشكال صعب مهما وجد له بعض المنظرين طرائق وحلولاً للقاء مع الآخر، على مستوى العلم والفلسفة والقوانين الوضعية والأوقاف الدولية حول حقوق الإنسان بما يتشعب عنها من حقوق المرأة وحقوق الهلّول وغيرهما، فالأمر ليس مجرد أعراف وتقاليد قديمة، ولكنه استيعاب لتاريخ الذات وتاريخ الآخر، ذلك الاستيعاب الذي لا يبدأ إلا من مقدمات تاريخية لا غنى عنها، ونتائج يجب تأملها، وإلا فهو بيع الذمعة للآخر، أي ما يعني التبعية السياسية والاقتصادية والثقافية، وهي تبعية حكم ونظام سياسي لا تبعية شعب، ومن هنا يقع الشرخ بين الحاكم والمحكوم، وبين الحاكم ومن يحكمه من الخارج.

اختلالات تقع في تواريخ متباينة على المستوى التاريخي والجغرافي، تبني اختلالاتها مسرحيات عزالدين المدني، على البناء النصي المسرحي، الشاهد على الوقائع، والمسائل لها، والباث عبر الحوارات المسرحية خطابات متعارضة ومتناقضة هي أصوات متعددة ومتنوعة بتعدد المواقف من الذات والمجتمع ومن التحول والإنسان.

إن عزالدين المدني في مسرحياته، ليس مجرد منظر للإختلالات التي عرفها التاريخ العربي، وقارئ له

وفي كل هذه الأعمال، تزدهم الحوادث والوقائع والتوقعات، فيبدو الهاجس التاريخي ملحا على الكاتب، لا ليعتمد التاريخ من أجل استعادته، ولكن ليطبعه بالدلالات والمعاني التي تجعله مقبدا في فهم الحاضر. كما يمكن أن نلاحظ أن الكاتب يجمع بين هاجس الابداع وهاجس التنظير لهذا الابداع، سواء من خلال كتابه: " الأدب التجريبي "، أو من خلال بعض المقدمات التي كتبها لأعماله، والتي يصوغ فيها جملة من المفاهيم حول الحداثة وتحديث الكتابة، وهي مفاهيم وإن كانت لها مرجعيتها في النقد الغربي الحديث، وخاصة منه النقد الجديد، فإنها تسمى من خلال ما يقدمه عزالدين المدني إلى التجذر في الكتابة نفسها، وبذلك فهو يسمي إلى تقديم مسرح عربي حديث، مادته الأولية من صميم التاريخ والتراث العربيين، ورؤيته لهذه المادة، ورسائلها، ورؤيته معاصرة.

ولقد سبق أن أثار انتباهنا اعتماد بعض مسرحياته على إلغاء نصوص طويلة، وحيث يكاد العمل المسرحي يكون خاليا من الحوار. يقول عزالدين المدني في المقدمة التي كتبها لعمله " ثورة الرنج "، وهي بعنوان: " نحو كتابة مسرحية عربية حديثة ": " النص المسرحي لا يشتمل بالضرورة على الحوار، إذ كل نص هو نص مسرحي بصورة مبدئية "، وبذلك فإن هذه الممارسة تخلخل المفهوم السابق عن خصوصية المسرح، والذي يرى فيه فنا للحوار. وإذا كان الكاتب يقوم بتجوير الأفكار والمواقف من الماضي إلى الحاضر، فهو في المقدمة نفسها يطرح هذا السؤال: " كيف يسافر النص، من جيل إلى آخر، من إنسان إلى آخر، من ثقافة إلى أخرى، من حضارة إلى أخرى، من الحاضر إلى المستقبل، دائما، دائما، دائما...؟ ". إنه هنا يطرح

بالقلعة، ليخبره الملك بأنه قد عفا عنه، ويريد مساعدته، وهو ما يرفضه عبد الرحمن، لأنه مشغول بكتاب ألفه ويرغب من ورائه أن ينضم " دار الإنسان " التي هي مجمع علمي للعلماء، وبعد زيارات متكررة لا يتم استقباله فيه يخضع لمحاكمة العلماء الذين يرمونه بالجهل، فيثابرونه، ويخرج من المجمع رافضا ومرفوضا. يستقبله الملك ويكلفه بمهمة إخماد الفتنة في الجنوب، ثم يحضر مجلس الأشياخ السبعين ليعاود ممثلتي القبائل والجهات في قضايا البلاد السياسية، فيتأمرهم عليه، ويُضطر إلى مغادرة البلاد بعد أن حاصره رجال الشرطة.

تعرض المسرحية للحدث السياسي في إطار تاريخي، يتجلى في حكم الملك، وفي الفتنة، وأحقاد الملوك على الملوك، وكذا في الإشارات المتقطعة لمسحة ابن الخطيب في الأندلس، وإلى حكم الملك أبي عثان في المغرب الأقصى وحكم الملك أبي حمو الزياتي في المغرب الأوسط. وصديق عبد الرحمن هو ابن الخطيب الذي عزل من منصبه وتم التنكيل به وقتله وإحراق قبره.

وفي مقابل هذا الإطار التاريخي، تحضر جملة من الإشارات التي تضع الأحداث في جو من المعاصرة، منها استعمال عبد الرحمن للطائرة في مجيئه إلى تونس وإيابه منها، وبناء الملك أحمد لمفاعل نووي لتحلية مياه البحر، ووجود الجامعة، وغيرها من الإشارات التي تضع أحداث المسرحية في زمننا المعاصر.

ما الذي تريده المسرحية بهذه المجاورة بين إشارات تحيل على الزمن التاريخي وأخرى تحيل على الزمن الحاضر؟ إنها تستعمل الماضي قناعا للتعبير عن المعضلات السياسية التي يعيشها عصرنا، وأخطرها فساد الأوضاع السياسية، وفساد الإدارة وفساد الجامعة وفساد المجتمع.

تبدو شخصية "عبد الرحمن" وهي تتجول في الزمنين: الماضي والحاضر، وكأنها شخصية تعيش

قراءته الخاصة، بل هو أيضا، مهندس لفضاء الخشبة، مخرج لأعماله بامتياز، لأنها - وإن كانت لا تغين حق المخرج في الاجتهاد - فهي مكتوبة لكي تقدم على الخشبة، بكل مستويات بناء المشاهد والديكورات وشخصيات الممثلين وتخلق فضاء الخشبة بتنوعاته الممكنة. إنه، يورطنا في القراءة لأعماله، لأنها في الأصل، ما كتبت إلا لكي تمثل.

ولعل مرجع ذلك، في اعتقادي، يعود إلى أن شخصيات أعمال عز الدين المدني، فضلا عن أنها متصارعة بما يمنحها بعدا دراميا، فهي أيضا، تحمل مكبوتاتها وجراحها وندوبها الداخلية، ولذلك فهي تبدو إما في حاجة إلى الكلام أو إلى من ينوب عنها في الكلام، ولأنها بكل تأكيد، تحمل جراح الذات وجراح التاريخ.

إن إطلالة عابرة، على عالم عز الدين المدني ونصوصه المسرحية، لا يغني مطلقا، عن التوقف الطويل، الفاحص والنقّاد، لكل عمل من أعماله المسرحية، كما لا يغني عن مشاهدة الأعمال، من أجل إثباتة الجري لا تقل أهمية عما تفشيته الكتابة، وهي إضافة الإخراج المسرحي، وإضاءة جسد الممثل، وإضاءة ما يمكن أن يُكتشف من ضوء لدى الجمهور المشاهد.

على البحر الوافر / التريبع والتدوير

(الشركة التونسية للتوزيع، تونس، ط 1، 1989).

بناء دائري يقوم على افتتاح المسرحية بوصول "عبد الرحمن" إلى مطار تونس بواسطة الطائرة، عائدا إلى وطنه بعد غياب استغرق أكثر من عشرين عاما، ليشهد على واقع بلاده السياسي، ثم انتهائها بفرار عبد الرحمن من وطنه بواسطة الجو.

تقدم المسرحية مجموعة من المشاهد التي تصور الأحداث التي عاشها عبد الرحمن، بدءا من تفتيشه هو وزميلة صالح، واستنطاقه في المطار، إلى لقائه مع الصحفيين ولقائه بالملك أحمد في القصر الملكي

أحمد بن عبد الوهاب (أمام باب مجلس المظالم).

أحمد بن عبد الوهاب (بين الناس). إنبح...

وتشير هذه اللوحات ملاحظة أساسية وهي الغياب شبه الكامل للحوار المسرحي، ثمة خطاب يلقيه أحمد بن عبد الوهاب، مسكوك العبارة، يلهج بلغة تراثية هي التي ينايز من خلالها "الجاحظ"، التي توهم أنه قد هجاه في رسالته " التربيع والتدوير" التي استعمرت منها المسرحية عنوانها. إن غياب الحوار المسرحي، الذي يدار عادة بين عدة شخصيات في المسرحية، هو موضع سؤال عن التجريب الذي مارسه عز الدين المدني في هذه المسرحية، وهو يستعير عن الحوار المسرحي بحوار من جانب واحد هو الذي يلقيه أحمد بن عبد الوهاب، وعن تعدد الشخصيات في المسرحية بشخصية مركزية هي التي تستلم مهمة تناول الكلام، حتى مع حضور شخصيات أخرى: الخليفة، رئيس مجلس المظالم، المستشارون والقضاة، فهي شخصيات لا دور لها سوى خلق فضاء ملائم وحافز ملائم لأحمد بن عبد الوهاب على الكلام

تلجأ المسرحية إلى استعمال القناع التاريخي، من خلال الفضاء الزمني الذي توضع فيه الأحداث، فهي تجعل من أحمد بن عبد الوهاب رئيسا للكتابة في ديوان الإنشاء والعلامة، كما أنها تستحضر الخليفة، والجاحظ، ومجلس المظالم، وكلها إشارات تحيل على الإطار التاريخي الذي تدور فيه أحداث المسرحية، فضلا عن أساليب المفاخرة التي تحفل باللغة التراثية، وتُشبع النص بسلطة هذه اللغة عليه. مع ذلك، فإن أحمد بن عبد الوهاب الذي "عاش في القرن الثالث، في بغداد" (كما تقول المسرحية في ص 117) ففي المشهد المعلنون بـ "أحمد بن عبد الوهاب (يشرح أمره وشأنه)" تجده يتحدث عن جملة من مظاهر عصرنا، فهو يؤدي من راتبه (الضمان الاجتماعي)، و(التقاعد) و (فاتورة السيارة التي اشتراها لايتة حتى تستريح من شقاء الحافلات والطاقسيات للنهاب إلى الجامعة)،

الحاضر في الماضي، كما تعيش الماضي في الحاضر، لتشهد على ما يمتد من الماضي إلى الحاضر من فساد يدعو إلى المواجهة والرفض، والشهادة على قتل كل مصلحة بين النظام السياسي الفاسد وبين معارضيه المتفين في الخارج الذين يعودون إلى بلده لتحمل المسؤولية في إصلاح الأوضاع.

على أن المسرحية تبني جمالياتها الدالة من خلال تنوع الفضاءات: المطار، الشارع، القصر الملكي، دار الإنسان، مجلس الأشياخ، لأنها تفكر خلال الكتابة في الفرجة، وفي تنوع المشاهد واللوحات، كما أنها تخلق البعد الدرامي من تصارع الشخصيات وهي تقدم وجهات نظرها المتباينة، ومن تلوينات شخصية "عبد الرحمن".

إنها بذلك، تؤسس للعلاقة الحميمة بين النص المسرحي وبين أدائه على خشبة المسرح، كفرجة لها وعيها السياسي ولها أيضا وعيها الجمالي.

وفي مسرحية "التربيع والتدوير" يلتقي أحمد بن عبد الوهاب رئيس ديوان الإنشاء والعلامة أمام الخليفة ليقدم شكواه من الجاحظ، الذي هجاه في الرسالة التي تحمل المسرحية عنوانها. بين المفاخرة والهجاه، تبرز الأحوال التي يعبر عنها أحمد بن عبد الوهاب وتباين، فمن المفاخرة بجلده ووالده وينفسه إلى هجاه الجاحظ إلى ذكر حالته المادية وتفاصيل مداخيله ومصاريفه، وحيث يمتزج حضور ابن عبد الوهاب في زمن غابر بحضوره في عصرنا وهو يأتي على ذكر السيارة وأشباه أخرى تنتهي إلى عصرنا. علما بأن المسرحية مكونة من مجموعة من اللوحات، كلها تخص حالة أحمد بن عبد الوهاب، والتي وضع لها المؤلف عنوانها، وهي:

أحمد بن عبد الوهاب (يصلي).

أحمد بن عبد الوهاب (يبتهل إلى الله).

أحمد بن عبد الوهاب (في طريقه إلى مجلس المظالم).

يبرز سؤال دال:

كيف سبني هذه المدينة؟ عباسية أو أندلسية أو فاطمية أو رومية أو صينية أو فرعونية؟ (ص 62)، وهو السؤال الذي يوطر رمزية بناء المدينة المرادف لبناء الثورة، وعلى أي نمط سابق، سيما وأن بناء المدينة يعني بناء الدولة التي تحتاج إلى مرافق الصحة والتعليم والشغل والقضاء والإدارة. يفكر أعضاء مجلس ثورة الزنج في تسويق ملح البصرة ويبيع إلى غير أعدائهم العباسيين.

تحضر شخصيات الوفد الرسمي العباسي إلى مجلس ثورة الزنج للتفاوض، ومن بينها صالح بن عفيف سفير الخليفة المعتمد على الله وأبو جعفر بن جرير الطبري صاحب "تاريخ الرسل والملوك" ويحيى بن خالد شاعر بلاط الخليفة، ثم يبدأ التفاوض على السلم ويصلح الاتفاق على السلم بين الزنج والعباسيين، مقابل تزويدهم بالمدرسين والأطباء، ومنحهم قرضا ماليا يقدره مليون دينار ذهباً، لكن وفي جولة أخرى يحضر الوفد الرسمي العباسي ليقف على أن الأموال قد نُهبت، وأن حياة الرعد قد أغرت أعضاء مجلس الزنج فبنوا بيوتا فاخرة لمسكنهم وسافروا ليروا الدنيا، وهم بذلك قد أفسدوا كل اتفاق بينهم وبين بني العباس، وبعد المحاسبة والتفريع يقترح الوفد العباسي قرضا آخر يبقى في خزانة الدولة، مقابل شراء كل الملح من الزنج.

يقوم الخلاف بين أعضاء مجلس الزنج، ويظهر من بينهم "رفيق"، الشاب المتعلم، الرافض لأي اتفاق جديد مع العباسيين، والداعي إلى استمرار الحرب عليهم واحتلال مناطق أخرى وصولاً إلى دار السلام لنعم الثورة، وهو يحاسب رفاقه على الاستسلام، وإفشال الثورة بمصالحة لم تأت بشيء مع الأعداء. لكن "رفيقاً" المنشق على الجماعة يبقى وحيداً في موقفه، وهو يصف المرحلة الحالية، بـ "الاستعداد الجديد".

إن حدود تأويل نص "ثورة الزنج"، بما يحيل على

وهي إشارات تضعنا في قلب زماننا المعاصر، كما أنها مفتاح لفهم العلاقة بين الشخصية التراثية التي اختارتها المسرحية وبين دلالاتها في الحاضر، وحيث يشتغل النص على استيعاب التراث للاتقارب من قضايا العصر، وهو منطق أدبي تشترك فيه مع المسرح باقي الفنون والأجناس الأدبية الأخرى، بحثاً عن أفتنة للحاضر، توجد ثابرة في أعماق الشخصيات والأحداث والمواقف التي يحفل بها تراثنا العربي الإسلامي.

ديوان الزنج :

(دار سحنون للنشر والتوزيع، تونس، 1997).

تصدر المسرحية كلمة للمؤلف يُصدر بها طبعة المسرحية، وتوطئة للأستاذ الطاهر قبة، ونص مكتف في ومضات وإشارات يشرح فيه المؤلف مفهومه للنص المسرحي، بعنوان: "نحو كتابة مسرحية عربية حديثة"، وهو نص يعكس ثقافة المؤلف ووعيه النظري بالكتابة المسرحية وجسمالياتها وخطاباتها. ثم يعقب ذلك "بيان حول استعمال الفضاء إلهي في أبعاد الديوان" يشرح فيه المؤلف تصوره لمسألة الاستطراد في الكتابات التراثية العربية وعلاقتها بتعدد مستويات الركح أو الخشبة. يعني هذا التعدد في "أركاح" (خشبات) الديوان تعدد مستويات الفرجة، وهي مسألة لها علاقة بالإخراج المسرحي، كما لها علاقة برؤية المؤلف لطريقة عرض الأحداث.

بعد تقديم شخصيات مجلس ثورة الزنج، نراهم مجتمعين يستعدون لبناء مدينة "المختارة"، على عدم توفرهم على المواد الضرورية للبناء، ويدور الحوار بينهم حول الحرب وما تحتاجه من سلاح، فهم يريدونها: "حرب إنهاك، حرب استنزاف، حرب انتهاك، حرب استفاد، حرب استهلاك وهلاك" كما يتناولون أمرها فيما بينهم (ص 43)، ثم يفكرون في الإغارة على البصرة فيحتلون، ويفكرون خلال حواراتهم حول الثورة في ائتلاف مع القرامطة أو مع الخليفة الفاطمي أو مع يعقوب بن ليث الصفار.

الجمال والبنات :

(الشركة التونسية للتوزيع، دون تاريخ النشر)

في هذا النص المسرحي يلجأ المؤلف إلى استخدام شكل تعبيرى شعبي يتجلى في راوي الحلقة (المداخ) الملازم لصبي يدق على البندير وللغرد، كما أنه في مواجهة دائمة للجمهور المتعشش إلى الحكايات الجديدة التي تخرج عن المكرور والمعاد.

نقرأ في صدر النص: "تنوعات مسرحية من ألف ليلة وليلة". والحكايات التي يقدمها "المداخ" لجمهوره من المتفرجين، هي بالفعل، من ألف ليلة وليلة، أعاد المؤلف صياغتها ومارس عليها نوعاً من التقطيع المشهدى، وهي تجربة تعود مرة أخرى إلى استلهام التراث في شكله الحكائى (السردى) لجعله مادة للفرجة المسرحية. وبالرغم من بناء عوالم المحكيات في النص من حكايات لها مرجعيتها المعروفة، فقد حاول عز الدين المدني تطويعها في قالب مسرحي بلفت نظر القارئ والمتفرج إلى أمرين:

الأول: هي إمكانية بناء مسرح عربي على أشكال تعبيرية تراثية، اشتمل فيها الجسد (الممثل) والفضاء (الحلقة / خشبة المسرح) وما ويمكن أن يحققه ذلك من تجول في الأزمنة والتواريخ، بالحرية نفسها التي يتحرك بها جسد (المداخ).

والثاني: هو الدخول في أعماق النفس البشرية، وتعرية الواقع الفاسد، ونقد الأوضاع الاجتماعية، تحت غطاء من سحر الحكاية وجاذبيتها، وحيث يمتزج الدارج بالفصحى، والشعري بالثري، والخيالي بالواقعي.

يندرج هذا النوع من الكتابة المسرحية، في إطار البحث عن شكل تعبيرى ملائم للمسرح العربي، يستمد وجوده من الأشكال ما قبل مسرحية التي عرفت في الطقوس والممارسات والحضلات، كما عرفت في أنماط تعبيرية ابتكر فيها الإنسان العربي خصوصيته في "مسرحة" بعض المواقف والأحداث.

ولتحطيم المسافة القائمة بين حرفة النص التراثي

قراءة هذه الأحداث قراءة معاصرة، لا بد أن توصلنا إلى قراءة أوضاع الثورات التي عرفتها بلدان العالم الثالث وهي تتحرر من الاستعمار التقليدي لتقع في الاستعمار الجديد، بكل مظاهر غزوه الثقافي والتكنولوجي وتطويعه لهذه البلدان بالمدنيونية، وحيث لا يبقى من أفكار الثورة غير الأدبيات التي لا تتجدد أفكارها في الواقع. فتورة الزنج، قامت لتصرة الفقراء والدفاع عن مصالحهم، وهي بمعنى ما، ثورة اشتراكية سعت إلى ردم هوة الفوارق الطبقة، وجعل الثروة الوطنية ملكاً عمومياً يتقاسمه الناس سواء بسواء، لكن سياقات التجربة أكدت فشل الثورة، ودخلوها في نفق جديد.

ويمكن النظر إلى اللحظة التاريخية التي استلهمها العمل المسرحي، على أنها تشكل نوعاً من المعادل الموضوعي لما عاشته بعض بلدان العالم الثالث وهي تتحرر من الاستعمار التقليدي لتقع في الاستعمار الجديد، وهو ما يفاقمنا العمل المسرحي نفسه بتوضيحه والإعلان عنه، مفتاح للتأويل الممكن لثورة الزنج: 'أنا مؤلف ديوان ثورة الزنج... لقد أثبت هذا الديوان المسرحي على غزو الثورات والانتفاضات والاحتجاجات التي جرت في النصف الثاني من القرن العشرين، وفي عدد من بلدان العالم الثالث'. (ص 107)

بهذا النص المتضمن في الديوان، يتم الإعلان عن النوايا الخفية للمؤلف، وهو يوجه القراءة والمشاهدة نحو قراءة غير تاريخية لثورة الزنج، وهي القراءة التي تنتقل باللحظة التاريخية إلى لحظة المعاصرة.

وعلاوة على ذلك، فالنص مشحون بالسئلة التي تخص مصائر الشعوب وهي تبحث عن أفق للتحرر وتقاسم الثروات، كما أنه مشحون بأسئلة أخرى تتعلق ببناء مسرح مغربي عربي مبتكر، لا يقلد نموذج المسرح الغربي، بل هو يبحث عن خصوصيته كمسرح يوجد داخل ثقافتنا العربية، يستلهم التاريخ والتراث ويوظفهما ويقرأهما من جديد، قراءة تسعى إلى بناء المعنى والدلالة، وبناء جمالية الأشكال التي تكتسب خصوصيتها من عمق هذا الاستلهام والتوظيف..

المقاومة فاجأتهم، ففر الملك ذليلاً ليعود بالخسران، فيجد أعضاء مجلس المستشارين في دولته يفكرون في عزله، بعد أن جاءهم حامل البريد بخبر الهزيمة، ومع ذلك، ولأن الحرب في دم الملك، فقد أعلن أنها الجولة الأولى، وأنه سيقوم بجولة ثانية.

نص مسرحي قصير، دال على زمن الحرب، والطنيان العنيف الجائئ في نفس الملك وهو يحلم بتوسيع أراضي مملكته على حساب حرية وأمن واستقرار شعب آخر. تجريب آخر للممارسة المسرحية، يقوم به عز الدين المدني، من خلال أحداث تبدو ضاربة في التاريخ، ولكنها تقرب في صميم الحاضر، وحيث الحروب التوسعية، وحروب الحدود بين الدول، تحرق أمل الشعوب في الأمن والخير والحرية.

ثورة صاحب الحمار :

(الشركة التونسية للنشر والتوزيع، تونس، هذا، 1988).

تبدأ المسرحية من فشل ثورة أبي يزيد صاحب ثورة الحمار، ومواجهته لشيوخ القبائل، وتحقق الهزيمة بعد طغيان أبي زيد واستباحته للنساء والأموال وتغير شخصيته من زعيم يعيش حياة الشظف إلى صاحب أبهة وعيش كعيش الملوك، وبعد سقوط الشعارات الثورية التي كان يحملها، فيستجذ بأشياخ قبائل البربر لمواجهة عدوه أبي الطاهر إسماعيل الفاطمي. لكن أهل القيروان، مع لحظة انتظاره يصفونه بالدجال، والمناادي يدعو الناس للفرار إلى سوسة أو المهدية، يسمونه صاحب الدابة الذي بمجيئه تتحقق علامة من علامات الساعة. يكتسح أبو يزيد البلدان ويسبي النساء ويحجز على أموال التجار، فيأتي إليه من يعقد معه الاتفاق على احترام أموال المسلمين ونسائهم، ويشكونه من بطش العبيدين، ثم تدور الدائرة عليه مع سقوط سوسة، فيحل مجلس الثورى المكون من أشياخ قبائل البربر، ويصبح هو المدير الوحيد للأمر. يسحب شيوخ القبائل جيوشهم من الحصار، والرعاع يتقلبون عليه بعد الهزيمة، ثم يحاكمه أشياخ القبائل بما

في "ألف ليلة وليلة" وبين النص المعاصر الذي كتبه عز الدين المدني، نلتقي في "الدور الرابع" مع المؤلف (الذي هو أيضا شخصية في العمل) وهو يتساءل عن النهاية المحتملة للأحداث:

"الكاتب في مكتبه. الوقت ليلا.

تلملم الجمهور بعد سماع هذه الحكاية. فتقدم إلى المداح أشخاص باللوم لاسيما على نعت والدة الحمال بالماهر، وعلى حرق البلقدير، وإجهاض الحسناء الأولى. فتخاصم معهم خصاما عتقا، شديدا. فوصمهم بالجهل، ورموه بالغش، ونجم من بينهم شخص كذبه وقال: "إن ما روته باطل، ومخالف لما جاء في ألف ليلة وليلة". فاحتج عليهم بأنه قد نبههم إلى ذلك في الإيمان. فلم يصدفوه... وطردوه ثم أقبلوا على أحد أعيان الحي، فسألوه أن يسرد عليهم في المقهى كل مساء حكاية "الحمال والبيع بنات" كما نص عليها "ألف ليلة وليلة". وهادوا إلى اطمئنانهم للرواية الصحيحة. ونسوا المداح، وحكاياته، ولم يعد اليوم أحد في الحي يذكره". (ص 77).

إنها الحاجة إلى الحكاية، حتى مع غياب (المداح) عن مجتمعنا المعاصر، وثقافتنا المعاصرة، وهي الحاجة نفسها التي دفعت عز الدين المدني إلى إحياء هذا الشكل التراثي الشعبي في عمل مسرحي جديد.

الفرس :

(الشركة التونسية للنشر والتوزيع، دون تاريخ للنشر).

مقتبسة عن "إيشل"، تصوغ موقفا من الحرب، واحتلال أراضي الغير، من خلال حرب دارت بين الفرس واليونان، وحيث جند الملك "خشيارش" ثلاثة ملايين من العسكر في فيالق متحدة للزحف على بلاد اليونان. لكنه يعود مهزوما، لأن اليونان كانوا يدافعون عن أرضهم باستماتة، رغم قلة عدد أفراد جيشهم. لقد أخذوا المدينة وتركوا جيش "خشيارش" يدخلها حاسبا أنه تمكن من النصر من غير قتال، لكن جيوب

ارتكب فيهم وفي الناس من استباحة، وما صار عليه من جور واعتداء، ويقبض عليه المنصور بالله القاطمي.

تنتهي المسرحية من حيث ابتدأت بفشل ثورة صاحب الحمار. لكنها تطرح عدة أسئلة يمكن تلخيصها في السؤال التالي: كيف يمكن للثوري أن يقبل إلى رجعي مع مرور الأيام؟ لقد كان أبو يزيد صاحب ثورة الحمار حاملا لشعار الدفاع عن الفقراء، لكنه تحول إلى مستبد مستغل هو المالك الوحيد للثروات، والمسرحية تصوره في حالة نرجسية بالوصول إلى الحكم، وحيث يريد خاتما وقصرا ويستأنا وأجمل امرأة في القيروان، وهو يرى أن الثورة لا تتحقق إلا بإراقة الدماء.

من داخل هذا البناء الدائري، تفضح المسرحية الزيف الثوري، وانتهازية صاحب الحمار، الذي يحمل عقدة الزعامة منذ صباه، ومنذ أن كان يحلم بأن يصبح ملكا، فأخذه أبواه إلى عراف أكد لهم النبوة.

ومن جانب آخر فالمسرحية تراوح بين الحقيقة، وحيث تقول المجموعة الأولى من الممثلين: "نحن نمثل الشعب في هذه المسرحية الحقيقية" (ص 110)، وبين البعد التاريخي، كما تقول مجموعة ثانية من الممثلين: "نحن نمثل فقهاء القيروان في هذه المسرحية التاريخية" (ص 112)، والبعد الخيالي، كما يقول جمع ثالث من الممثلين: "نحن نمثل الخونة والعلماء والأذئاب في هذه المسرحية الخيالية" (ص 114). فبين الحقيقة والتاريخ والخيال، تنهض الأحداث بعنفها وفورانها، وما تحمله من صراع بين القيم، وخيبات في الزعامة يعاني منها صاحب الحمار، ومعاناة يعانيها الشعب وهو بين فكي الكماشة: الخوارج والعبيديين.

مع أن ثمة إشارات تصفي على المسرحية بعد المعاصرة، نلصقها في هذا الحوار:

شيخ قبيلة هوار: لم لا نطلب الدخول عليه؟

شيخ قبيلة زناتة: أتعرف كيف تكتب أوراق الزبارة؟

شيخ قبيلة بني كملان: لو نخاطبه بالهاتف؟
شيخ قبيلة بني يفرن: لكن الهاتف لم يخترع بعد مع الأسف. (ص 156).

كما نلصقها في هذه الإشارة إلى كلية الآداب:

شيخ قبيلة بني يفرن: يا شيخ لنا في كلية الآداب،
نتشرح لنا نظريتك في الإنسان... (ص 158).

فهاتان الإشارتان وغيرهما في المسرحية، تفجر البعد التاريخي للمسرحية، وتجعل أحداثها أقرب إلى الحاضر، ومن ثم يصبح للحدث التاريخي معناه في الحاضر، فهو وإن لم يوجد في الحاضر بنفس الصيغة التي تحقق بها في الماضي فإنه يوجد بأشكال وصيغ أخرى، ومن ثم يصبح التاريخ قناعا للحاضر، والقناع يكشف عن القناع.

شذرات من السيرة الرشدية :

(المجمع التونسي للعلوم والآداب والفنون، بيت الحكمة، قرطاج، ط 1، 2000).

تكتب المسرحية سيرة أبي الوليد بن رشد ومحتته مع العقول المتحجرة التي لم تستوعب تفتحها على الأديان وإيمانه بالتعدد، وبالمساواة بين كل أفراد المجتمع على اختلاف دياناتهم وأفكارهم ومواقفهم، فهو ينتقد موقف الملك أبي يوسف يعقوب المنصور الموحدي من يهود الأندلس، وحيث فرض عليهم ضريبة المجهود الحربي وأكزمهم بارتداء الثياب الزرقاء تميزا لهم عن المسلمين، وهو أيضا، يأذن لشيخ المدينة بأن يرخص للنصارى إقامة احتفالاتهم بمناسبة أسبوع الآلام، مما يعارضه الملك ووزير ابن عطية ويجلب التهمة على ابن رشد.

وعلى مستوى الحجاج العقلي، فالمسرحية تقيم تعارضا بينا بين أفكار ابن رشد وبين أفكار الوزير ابن عطية، وحيث تبدو شخصيتان متعارضتان في الفكر والمذهب والتوجه، مما يذكى الصراع الدرامي في

المحتكر المضارب موجود، والمشتري مقهور مكود.

الباب السادس: السلطان لا يعنيه شيء. يُسلح الجيوش بقوات كالعهن المتفوش. دولة السلطان مفلسة، وعمه الأسطان مزيف، وفراش أنصهر مسسبه.

الباب السابع: مما يُزعديني في أرض الأندلس، أسماء معتمد بالله ومعتمد. ألقاب سلطنة في غير مملكة، كالكه يحكي انتفاخا صولة الأسد.

وبذلك تكون المسرحية قد أنطقت الجماد والحيوان وأشهدتهما على ما يحدث، كما أنها بذلك تكون قد نحت منحى تجريبيا في الكتابة المسرحية، يسمي إلى توظيف الجماد والحيوان كشخصيات في العمل المسرحي.

والثاني: يتجلى في اختراق زمن النص لزمن ابن رشد وقيام دولة الموحدين في المغرب والأندلس، وحيث ينحط حملة من الإشارات التي ترجع بأحوالها إلى عصر ابن راهب، منها ما نقرأه في ص 57 عن ابن رشد وعلى لسان الوزير ابن عطية وهو ينتقد أفكاره ويصفها بالثأث: «يخيل إلي إنه هرب من متحف وزارة الثقافة»، وما نقرأه في ص 62 من عبارات عصرية:

والي قرطبة: لكن أخي رجل سياسي، بينما أنت رجل تقني!...

ابن رشد: أنا رجل تقني؟ تعني ماذا؟ نَحَام أم مصلح قنوات المياه؟ وأركب غيوط الكهرباء، وأعبد الطرقات! هذه جديدة في معجمك السياسي.

وفي ص 81 يقول شيخ الرواة: ... لقد قصدنا البنك الأندلسي وعرفنا كيف نطلع على حسابه الجاري هناك. وصورنا نسخة كاملة شاملة

وفي ص 88 تقول أمنة ابنة ابن رشد: لا أريد الزواج بذلك الشاب التافه. إنه جاهل! يحمل شهادة من كلية التجارة.

وبهذه الإشارات، تسمى المسرحية إلى احتراق

المسرحية ويوصله إلى ذروته. فالملك على المذهب الظاهري الذي قال به ابن حزم، وابن عطية ليس سوى بوق للسلطة، يدفع الملك نحو مواقف العنف والكرامية لليهود والنصارى، بينما والي قرطبة (أخ يعقوب وتلميذ ابن رشد) يطمع في الملك ويطلب من ابن رشد أن: يأخذ له البيعة الخاصة والبيعة العامة.

وسط هذا الفساد السياسي والانحلال الفكري لا يجد ابن رشد مكانا له بين الناس، فيعكف على كتابة كتبه، ومع ذلك تنصب له الدساتيس والمكائد، ويُعزل من منصبه كقاضٍ للقضاة وكطبيب للملك، بعد أن جهر بالحق ولم يخش لومة لائم.

تصور المسرحية ابن رشد كضحية لبنية سياسية وثقافية تتميز بالفساد والضحالة وتحتمي بالمؤامرات، وهو كضحية، لم يستلم ولم يُلين من مواقفه الناقدة للأوضاع.

ويفلت انتباهنا أمران:

الأول: أن المسرحية في أحد أبوابها قد جعلت من الحمير شخصيات تتكلم وتحلل أفكارا، وهذا الباب الثالث الذي عنوانه: نحو باب القنوج بقرطبة، فشخصيات هذا الباب أربعة حمير تتداول الحوار المسرحي وتعبّر عن أفكارها ومواقفها. كما أن المسرحية في الباب الرابع منها والذي عنوانه: أصداء أسواق قرطبة، تجعل أبواب المدينة السبعة تتكلم وتتجاوز وتعبّر عن المحنة التي يعيشها الشعب:

الباب الأول: كساد، وفساد، وهتاد...

الباب الثاني: الضرائب جائرة، والتجارة خاسرة، والنفوس متقبضة، والقلوب فارغة.

الباب الثالث: ويل من الجوع، ويل من غضب الجموع...

الباب الرابع: السلطان لا يعنيه شيء. بيني الحيرالدا في إشبيلية أعلى من برج بابل جدا جدا.

الباب الخامس: قمح البلاد مفقود، والسماز

زمن ابن رشد والدخول في عصرنا، وهي بذلك، تنقل معناها ودلالاتها من ذلك الزمن، إلى زمننا وعصرنا، فما ابن رشد، سوى رمز لأفكار التسامح والانفتاح على الآخر، والإيمان بالتعدد الديني واللغوي والثقافي.

تعازي فاطمية :

(الشركة التونسية للتوزيع، تونس، ط 2، 1992)..

تألف المسرحية من ثلاثين مجلدا، وهي بمثابة مشاهد تتغير خلالها الشخصيات والأماكن والمحطات، ومع ذلك فالمسرحية تأخذ شكلا رجليا يتحقق من خلال محرة الشيعة من المشرق إلى المغرب، فيدأ بالبكاء على علي بن أبي طالب والإمام الحسن والإمام الحسين الشهيد وزين العابدين السجاد بن الحسين ومحمد باقر العلوم بن زين العابدين والإمام جعفر الصادق وابنه الإمام إسماعيل، إلى إعلان الشيعة مبدأ الثقة: "بالأمس كان الجهر اليوم عليكم بالستر"، ومرورا بحضور شخصية أبي عبد الله الزعيم الشيعي الذي جاء إلى بلاد المغرب محتيا بقبائل كرامة، فالبلاد سنية، ووصولاً إلى الرحلة إلى الحج: "حجك القردة إلى الأوطان"، ثم رحيل أبي عبد الله إلى القيран وتهديد إبراهيم بن أحمد بن الأغلب له، واستيلائه على قفصة، ليضرب السكة وينقش على السلاح: "عدة في سبيل الله"، وينقش على الخاتم الخاص بالإدارات والدواوين عبارة: "وتمت كلمة ربك صدقا". وإلى أن يعقد حوار بين المخرج وبين أبي عبد الله حول المهدي المنتظر، ليدعو أبو عبد الله المهدي ليخرج من مخبئه ويقبل نحوه ببلاد المغرب، فيأتي الإمام المستور، كما تسميه المسرحية، إلى إفريقيا برفقة أبي العباس، وحيث يظهر الصراع بين الإمام المستور وبين زكرويه أحد رموز القرامطة، وحيث يشك في نسيبه. ويتولى المهدي المستور الإمامة، فيعين الحاجب والكاتب ورئيس بيت المال، متجاهلا أبا عبد الله في أي منصب. يقول المخرج:

يا أبا عبد الله، كنا نؤمن جميعا بأن الإمام المهدي

المنتظر رجل عطف على الناس رحيم بهم، أتى لينقذهم من الجهل والفقر والكفر، وإذا به يصادر أموال الناس، ويقتلهم ويحرمهم حتى من حرية النقاش.

يرد عليه أبو عبد الله:

- والله لقد أخطأت

تكون صورة عن خيبة الناس في المهدي المنتظر، إلى أن يأتيه رجل:

الرجل: أيها المهدي. اضرب عنقي! أتوسل إليك.

الإمام المهدي: ما هذا الكلام؟ أوجئت يا رجل؟ قيده.

الرجل: إني أتوسل إليك أن تفعل ما طلبته إليك، حتى أستريح

الإمام المهدي: حتى تستريح ممن؟

الرجل: منك يا مهدي. لأنني انتظرتك طويلا لكي أعطي هذا كله بدل وإذا بك تقتل، وتظلم، وتطعن، وتنتهي الحرب عني يا هذا حتى أستريح منك ومن عذابك.

الإمام المهدي: ألقوا به في السجن، وجوعوه حتى يموت عرقاً عرقاً.

وفي مواجهة بين أبي عبد الله والمهدي نكتشف أن المهدي شخص مزعوم ولا علاقة له بالنسب إلى آل البيت. هكذا تنتهي المسرحية بالخيبة في مخلص البلاد والعباد من الفقر والجور، نهاية تبين عن أن الذي يحكم الناس باسم المهدي المنتظر هو دجال، وليس عليهم أن ينتظروا أي مهدي، فهو وهم، وهو خيال وحلم، أمل، وهم المهدي المنتظر.

بهذه النظرة الناقدة للأوهام وأحلام الجماهير، تلعب المسرحية من التعازي الفاطمية إلى فكرة تعيش في وجدان الشعوب العربية، وهي وهم الزعيم المخلص ووهو الثورة المأمولة، مع أن المسرحية، ومن حيث

بنائها الفني، تكثر من استخدام الأسماء، وتستحضر المخرج كشخصية من شخصياتها، وهي بذلك، تحطم القالب المسرحي المعروف، الذي يبنى على الحوار. إنها عمل يندرج في إطار البحث عن مسرحي تجريبي يحفل بكل الممكنات التعبيرية والجمالية.

الغفران :

(الشركة التونسية للتوزيع، تونس، ط 2، 1992).

في "الغفران"، نصادف هذا التوجيه للقراءة: "مسرحية عن أبي العلاء وغيره من القدامى"، وهي بعنوانها تحيلنا على نص "رسالة الغفران" لأبي العلاء المعري، التي وجهها إلى ابن القارح. ونجد أن كلا منهما شخصية في المسرحية، انتقلت من الحقيقة التاريخية إلى التخيل المسرحي، بما هو كذب فني جمالي يسعى إلى نوع من التعالق بين المدلولات التي يقدمها وبين المرجعية التاريخية الناقية في ذهن القارئ، عن أبي العلاء ورسالته.

وإذا كان "داتي" قد استلهم رسالة الغفران في "الكوميديا الإلهية"، فإن عز الدين المدني قد ذهب إلى استثمار كبير من الملاحظات والمواقف الناقية في نص المعري، مع تحريكها في اتجاه خصوصية العمل المسرحي. فالمسرحية تتكون من عشرين "موقفاً"، كما أنها تقدم شخصياتها كقوى فاعلة في النص، وحيث تجمع بين البشر وبين الأشياء والحيوان والنبات، فتمتد أبو العلاء، وابن القارح، وصاحب الكلام، وصاحب المفتاح، وصاحب العدد، وصاحب الملعب، وصالح بن مرداس وإخوته وجنوده، من جهة، ومن جهة أخرى ثمة القلم، وأبيجد، والقنديل، والمرأة، والشجرة، والطاووس، والياز، وحيث تصبح كلها شخصيات في المسرحية، يمارس معها النص ما يسمى بالديمقراطية الشخصيات، أي أنها تتساوى في الفعل المسرحي، من خلال حضورها جميعاً في الحوار والموقف والرأي. من ثم يحضر البعد المعجاني في المسرحية، إلى جانب بعد آخر واقعي يتجلى في تهديد صالح بمرداس

للمدينة وحيرة باقي الشخصيات أمام هذا التهديد، بينما لا يبالي بذلك أبو العلاء، فهم يطلبون منه أن يتقدم، ثم يرتدون عليه بالتهمة وتحمله مسؤولية البلاء. ينشغل المعري بكتابة رسالته التي يجعل فيها ابن القارح وهو يعيش في مدينة فاضلة، إن لم توجد في عالم الواقع فهي توجد في العالم الآخر. لكن صالحاً بن مرداس يكتسح المدينة، فتغادرها الشخصيات المذكورة، ليكتشف أبو العلاء أنهم قد تأخروا عنه في الطريق ولكنهم سبقوه إلى الأبواب. يبدأ من الموقف الخامس عشر، وحتى الموقف العشرين، نلاحظ وجود عناوين فرعية هي كالتالي:

باب مكتوب عليه: ممنوع الضحك.

باب مكتوب عليه: ممنوع النقاش.

باب مكتوب عليه: ممنوع الخيال.

باب مكتوب عليه: ممنوع الفكر.

باب جهنم، شباك بجانبه.

باب مكتوب عليه: لا كتابة عليه.

وبالرغم من دلالة المسرحية التي تنبئ على تهديد واحتلال صالح بن مرداس للمدينة وإشاعة الفساد فيها، فهي تنحو منحى سريالياً باتخاذها لبعض المواقف التي تنتمي إلى ما فوق الواقع، منها أن يكون الأمير صالح أعمى، يقود الجيش وهو أعمى، وسيفه أعمى وقوسه أعمى وسهمه أعمى، وعلمه أعمى...، ومنها الجردة التي شهدت على أن أبا العلاء قد اغتصبها فوق فراشه، ومنها احتراق المرأة وهلاك الشجرة وانطفاء القنديل وضياح القلم ودخول الطاووس للتاريخ بدون ريشه المزخرف.

تلجأ المسرحية إلى تكييف دلالاتها في السؤال الذي يطرحه أبو العلاء: هل المستقبل أعمى؟

مسرحية ذهنية تتجه بعمقها الفكري نحو القراءة، وهي لم تكتب للعرض ربما، إلا بالحيل التي قد يلجأ إليها المخرج، لجعل القلم وأبيجد والقنديل

والمرأة والشجرة والطاوس والباز شخصيات ناطقة في المسرحية، تمارس أدوارها كباقي الشخصيات الأخرى.

حمودة باشا :

(الدار التونسية للنشر، تونس، ط 1، 1991).

تصدر المسرحية مقدمة تعتمد اللغة التراثية بما تحفل به من سجع ومن ألفاظ عتيقة وتعبير مسكوكة، فهي ' حاشية فنية فكرية طرزها بلغة الضاد العبد الفقير إلى ربه تعالى عزالدين المدني الكاتب - كان الله في عون - وأخرجها على سدادق الآيالة... ' وفي غورها فلذلك فنية عن أحداث الثورة الافرنجية... ' موجية بأن العمل ينتمي إلى مجالات التأليف التراثية، مما سيحث عنه القارئ فيخيب أفق انتظاره، واجدا نفسه أمام نص حدائي تمت صياغته في قالب تاريخي، وبالأخص في الحقبة التي حكمت فيها حمودة باشا تونس، وهي الحقبة التي توافقت مع قيام الثورة الفرنسية وسقوط حكم الملك لويس الرابع عشر.

من غير شك فإن المؤلف قد اعتمد على المصادر التاريخية، ولكنه سوى لتغييرها وهو يبي القضاة التي تقع فيها الأحداث، أو وهو يسمح للحوار المسرحي بأن يقدم وجهات نظر متباينة: ممالقة وناقدة، حول حكم حمودة باشا. كما أن المادة التاريخية، كمرجعية تم تغييرها في العمل، قد ساعدت المؤلف على ضبط اللحظة التاريخية، بكل مظاهرها: فساد حكم حمودة باشا والتآمر عليه لاغتياله، رغبته في التسليح من قبل فرنسا للفتك بأعدائه، تبعيته للفرنسيين، حتى وإن رفض هدايا مبعوث الحكومة الفرنسية، وأراد أن يستبدلها بالأسلحة، صوت خديجة شقيقته وزوجة إسماعيل باي ابن عمه، ذلك الصوت الذي فضح سطوته ودسائسه، صوت الفلاح الذي تكلم باسم صوت الشعب...

لكن الفرجة المسرحية، ومن ورائها جمالية البناء والتعبير المسرحي، تكمن في المشاهد التي احتضت

بخروج الملك للصيد، أو باستقبال مبعوث الملك هنري الرابع وهو يأتي على متن طائرة، في وقت لم يكن فيه التونسيون، قد عرفوا ما هي الطائرة، وكذا المشاهد التي احتضت بتقديم وقائع الثورة الفرنسية، ناهيك عن المشاهد التي حضر فيها ' الساف ' وهو طائر ضخم يتكلم، يعلق على الأحداث ويتدخل فيها.

بكل ذلك، تحقق مسرحية 'حمودة باشا' عمقا جماليا وتعبيريا إن كان يستوحي التاريخ فهو يصنع منه جمالية المسرحية ودلائلها على تبعية الحكم للأجنبي وإيثاره لبقائه على حساب مصلحة الشعب، فما فتئ حمودة باشا يرسل البواخر المشحونة بالقمح إلى فرنسا بينما شعبه يعاني من الجفاف وندرة القمح، ووزراؤه يتهافون على هدايا التنصاري.

مسرحية تتناول الوضع السياسي بحس جمالي فائق، ويقدرة كاتبها على صناعة الفرجة.

رحلة الحلاج :

(الشركة التونسية للتوزيع، دون تاريخ النشر).

في ' رحلة الحلاج '، يتم تضعيف شخصية الحلاج إلى ثلاث شخصيات، كلها الحلاج، في مختلف أحواله ومراحل عمره، فهو حلاج الحرية، وحلاج الأسرار، وحلاج الشعب. كما أن النص المسرحي يجعل من شخصية الحلاج ناقدا للسلطة، متمردا عليها، فهو يقوم بثورة عمالية يتظاهر فيها العمال ويعلنون الإضراب، والحلاج هو مؤسس النقابة التي تدافع عن حقوق العمال ومطالبهم، كما أنه زعيم سياسي يحاول التوحيد بين الزنج والقرامطة والبابكيين، ينتقد تفرقتهم ويصبرهم بأن بني العباس سوف يأخذونهم بفرقتهم.

وإذا كانت الشخصيات الثلاث التي تحيل على الحلاج (الحرية، الأسرار، الشعب) تتجاوز وتسائل بعضها وتحكي عن التجارب، فإنه يدخل في محاورات سياسية مع كل من القرامطة، الذين رايتهم حمرأ عليها صورة ميزان، كرمز للجمهورية الشعبية القرمطية، كما

يحاور البابكيين، ورايتهم حمراء عليها صورة شمس ساطعة، هي راية الجمهورية الشعبية البابكية، كما يحاور أيضا، الزنج الذين رايتهم حمراء عليها عقاء، وهي رمز الجمهورية الشعبية الزنجية، ثم يجمعهم جميعا في محاورة معهم حول وضعية التفرة التي تنهك قواهم كثوار يلتقون في الثورة ضد الفقر والفساد السياسي ومنع الحريات.

كل هذه المواقف، تقدم لنا الحلاج كرجل سياسة، وما عادا إشارات قليلة للتصوف فإنه لا يظهر في النص المسرحي بسمته التصوفية المعروفة، التي اشتهر بها الحلاج والتي أدين بها وحيث اعتبر مجذبا على الله، وحكم عليه بالشت، حتى وإن كانت التهمة تخفي وراءها حقيقة نقده اللاذع للسلطة السياسية ومؤسساتها، وهي الصورة التي قدمها صلاح عبد الصبور من خلال مسرحيته الشعرية: "مأساة الحلاج". فحلاج عز الدين المدني هو غير حلاج صلاح عبد الصبور، لأن المظهر السياسي هو ما يطغى على شخصية (شخصيات الحلاج) كما يقدمها نص عز الدين المدني، إنها وجهة نظر المبدع للشخصية التي يتم توظيفها وما يمكن أن تعبر عنه من رؤية إبداعية لها تسعى إلى خلقها من جديد في الإبداع.

تكئ المسرحية على شخصية الحلاج، وعلى إطار تاريخي محتمل، تخيلي، تدعم وجوده في الواقع جملة من الإشارات، والنصوص التاريخية، والنصوص التي ترجع إلى كتابات الحلاج ومواقفه. فمحاكمته في المسرحية، لم تتم بسبب قوله: "أنا الله لا إله إلا أنا فاعبدوني"، وهو يفكر بمنطق الحلول أرقى الدرجات التي يصل إليها المتصوفة، وحيث يحل الله في الإنسان المتصوف. محاكمة الحلاج في نص عز الدين المدني تتم بسبب ما كتبه عن أركان الإسلام من حج وصوم وزكاة، فقد رأى أن الفقير الذي لا مال له يحج به يمكن أن يقيم كل شعائر الحج في بيته، وأن الفقير لا يصوم لأنه جائع أبدا، ولا يؤدي الزكاة لأن دخله محدود، وهو ما يعتبر تأويلا مغرضاً ومعدليا للدين،

وما يقود أيضا، ومن خلال المحاكمة، إلى تصريح الحلاج بمعادة نظام سياسي جائر يثري فيه الأغنياء على حساب الفقراء.

والمرسحة لا تقدم مشهد شق الحلاج في إحدى الساحات العمومية ببغداد، وإنما تنتهي بهذه العبارة: "اقتلوه بده الجنون" (ص 76).

فضلا عن ذلك، ومن الناحية الجمالية والتعبيرية، فتضعيف شخصية الحلاج إلى شخصيات ثلاث يمنحها القدرة على تملك الأوضاع الإنسانية التي عاشها الحلاج في مختلف مراحل عمره، والأحداث التي عايشها، وكل المؤثرات التي صنعت شخصيته، ويبلغ هذا التعبير الجمالي ذروته الدلالية عندما تتحاور شخصيات الحلاج مع بعضها، وكأنها مرابا غير عاكسة إلا للحظات القلق التي عاشها الحلاج، ومع اللحظة التي تتحاور فيها "العارات" (ص 64) وكأنها أصوات أو شخصيات، تتصاعد الذروة الجمالية والدلالية للمسرحية.

حلاج آخر نكتشفه من خلال عز الدين المدني ونصه "رحلة الحلاج"، مهور بقلن الكاتب تجاه واقعه وسجنه، كما كان الحلاج قلغا تجاه واقعه ومجتمعه، ولنا أن تلتبر معنى أن نعلن المسرحية أن "الحلاج يعيش في القرن العشرين، في عدد من أقطار العالم الثالث، يموت في كل لحظة ويحيا في كل لحظة" (ص 14)، فهو المعنى الثاوي في جدل العلاقة بين حلاج العصر العباسي، وحلاج آخر معاصر.

مولاي السلطان الحسن الحفصي :
(الشركة التونسية للتوزيع، دون تاريخ النشر).

تقف مسرحية "مولاي السلطان الحسن الحفصي" عند تخوم اللحظة التاريخية التي سقطت فيها دولة الحفصيين في تونس، وعند حدود النصف الأول من القرن السادس عشر، وبعد حروب طاحنة بين بني حفص في تونس وبني مرين في المغرب الأقصى.

يتبته القارئ للنص، إلى الإطار التاريخي الذي قدم

في زمنهم إلا لكي يخرجوا منه إلى ما يعني زمنا من تفرقة وفساد سياسي وهيمنة للأجنبي وقلق للشعب تجاه مصيره في ظل سلطة مفككة وتابعة ومتعالية عليه.

سوف نلاحظ في البداية، أن المسرحية تتكون من قسمين، والأول يشتمل على ثماني لوحات معنونة بـ:

(1) في أرياض تونس. وفيه يدور الحوار بين التاجر والحراث والحراثي حول فساد السياسة وفساد التجارة وظهور الغش في كل شيء، مما يعني انهيار قيم مجتمعية وانهيار حكم يتطلع إلى إسقاطه القراصنة.

(2) في القصة. وهو يحكي عن طريق الحوار جلسة للسلطان مولاي الحسن الحفصي مع القناصل والأقزام والمهرجين.

(3) بدون عنوان، وأحداثه تتم في القصة أيضا، ويحدث يأتي سكان الأرياض إلى مجلس الملك حاملين شكاوهم مما يعانيه الشعب، ثم تنقلب الشكوى إلى موضوع فيل يحتاج إلى فيلة.

(4) في القصة الملك في جلسة للعب (الكارطة) مع القناصل، وبالرمان، الذي يبدأ على ثلاث حلقات وعمارة مركب وخمسة مدافع وعشر قوابيلات وشاكوية من الذهب الخالص، ثم يركب الملك رأسه فيراهن على عرشه:

مولاي الحسن : رهائي هو عرشي، وتاج آبائي وأجدادي، وسناجق دولة بني حفص الراشدين.

مولاي حميدة : لا تفعل يا أبي! (مستعظفا) وماذا ستخلف لي؟ إنني ابنك ووارث عرشك ودولتك.

(5) أمام القصة ودخلها. وحيث يقدم سكان الأرياض (ممثلو فئات الشعب) مطالبهم للملك، ويقدمها التاجر نيابة عنهم:

التاجر: مولانا السلطان الشهم الهمام، نحن سكان الأرياض نسألكم:

أولا: أن ترفعوا المكوس عن الصناعة.

به الكاتب للمسرحية، فمن غير شك أنه هو الإطار الذي استلهم منه الأحداث، ومن غير شك أيضا، أنه ذو مرجعية تاريخية دقيقة اعتمدت على الكتابات التاريخية حول هذه الحقبة، وهو ما يطرأ على القراءة سؤالا مشروعا: ما هي حدود التاريخ، بأحداثه الحقيقية، وحدود الكتابة المسرحية، باستلهم الحدث التاريخي وتخيله في فضاء إبداعى؟

لعل المادة التاريخية التي قُدمت بها المسرحية، تعفينا من أن نقوم بنفس البحث في مراجع التاريخ حول المرحلة التاريخية التي ترصدها المسرحية، ونؤرخ لها، بإبداعيتها الخاصة. لكن السؤال الذي يبقى عالقا في الذهن، هو: ما جدوائية كتابة التاريخ من جديد، بنفس أبطاله وأشخاصه الحقيقيين، وفضاءاته الحقيقية، إن لم يكن ذلك مجرد مسمى من الكاتب المسرحي، المبدع، يهدف إلى بعث الأحداث المنسية، لجعلها من جديد ذات دلالة عميقة على الحاضر الذي نعيش فيه، وذات بعد جمالي تعبيرى وتصويرى ينقل اللحظة التاريخية بدلالاتها السياسية والاجتماعية إلى لحظة مشاهدة، يلعب فيها جسد الممثل -أو سنانة الفضاء- وتنوعات المشاهد، دورا أساسيا في السحر الجمالي الذي يمارسه العرض على المشاهدة؟

أعتقد أن سؤال الجدوى من عودة النص المسرحي إلى اللحظة التاريخية هو سؤال يتعلق بالوظيفة السياسية والثقافية والاجتماعية التي يسعى النص إلى تملكها، كما أن هذه العودة، هي تَمَلَك آخر لفضاء فرجوي ممكن، يحمل إمكانات تنويعه وتعدد مشاهدته وتباين شخصياتها. ففي "مولاي السلطان الحسن الحفصي" تنتقل الدلالة من زمن الفتن الداخلية والحروب وهيمنة الأجنبي وسخط الشعب على الملوك، كما تتأطر في فترة حكم السلطان المذكور، إلى ما يحيل القاريء/ المشاهد على لحظة تاريخية أخرى يشهدها الراهن، تتأسس على خلفية الأحداث التاريخية، وعلى خطابات ومحاورات تدور على ألسنة شخصيات العمل / الممثلين الحاملين لأدوار مزدوجة، فهم لا يقيمون

ثانيا: أن تشجعوا الحراثة والزراعة

ثالثا: أن تسهلوا نشاط التجارة .

وابعاً: أن تكون الدولة الحفصية على حياد تام فلا تميز للإسبان النصرى ولا للقراصنة الأتراك .

(6) في القصة: يعود سكان الأرباط لبطايروا في هذه المرة بإيقاد القنديل في الليل والنهار حتى يستتير بها الأجانب خوفاً عليهم من السقوط في الخنادق (1) .

(7) محاوراة سياسية بين السلطان مولاي الحسن وولي عهده مولاي حميدة، تنتهي بتحية السلطان لولي عهده وإصابة ولي العهد لأبيه في بطنه وتعيينه لنفسه سلطاناً .

(8) في القصة. محاوراة سياسية بين مولاي حميدة وبين الحرث والحجام والحمال والأقزام والبهلوانيين، تبحث في سياسة الدولة، وتضع المقارفة بين معاناة الشعب وبين توجهات العرش المتحالفة مع الأجنبي، ويلخصها سؤال الحرث: أين تونس بين الأتراك والإسبان؟

والقسم الثاني يتكون من ثماني لوحات:

(1) بين ميناء تونس والقصة. وفيه يظهر القراصنة خير الدين وهو يحتل القصة ويتعالى عن أي اتفاق مع مولاي حميدة، الذي دعاه إلى احتلال تونس ومساندته كسلطان عليها

(2) إلى جانب الأرباض وتحت أسوارها. وهو حوار بين النجار ومولاي حميدة .

(3) في القصة. يتنازع الموقف المشخص عن طريق الحوار سكان الأرباض وهم الرافضون للاحتلال والقراصنة خير الدين المحتل .

(4) في بطحاء الحلفاوين. ساحة شعبية يلتقي فيها الحجام والحمال والقزم أبو ضرية والبهلواني نمس وسيدي تانا .

(5) في القصة. يستعين السلطان مولاي الحسن بالأجنبي ويعود إلى عرشه .

(6) في باب البثا، الحجام والفحام والحمال، وهي شخصيات تنتمي إلى الشعب، وتساؤل مصير الدجولة السياسي، تحاور الجدني، الذي يرمز للاحتلال .

(7) في زاوية سيدي بن عروس. مارستان يقيم فيه السفنان، وهو مجنون ونيس بمجنون، يقوم عليه القزم تنجال وسيدي تانا .

(8) في مقهى المحابس. مقهى شعبي يرتاده سكان الأرباط بعد طرد الإسبان وخلع السلطان مولاي الحسن الحفصي لأخر مرة . وحيث يقول الفحام: تاريخ الحكم هو تاريخ الظلم .

أهنا هو المغزى الذي أرادت أن تنتهي إليه المسرحية؟ يجوز ذلك. لكننا نجد لها مغازي أخرى إبداعية جمالية، إذا صح أن يكون المغزى من العمل الإبداعي الفني هو مغزى جمالي .

تستوفينا في المسرحية مجموعة من المظاهر، التي علينا أن نتشع بها، ممد خلغ العذار التاريخي عليها، لاينا من إدراك الجملة من التقنيات المسرحية التي تعتمد عليها المسرحية، وهي:

أولاً: "قلب الأدوار"، وحيث يحاكم الحجام القزم تينجال وينتهي موقف المحاكمة إلى "مثيل داخل التمثيل"، فيمثل الأقزام والبهلوانيون أدواراً لسليمان القانوني ومولاي حميدة سلطان ترشيش ويقطعون من العالم الجديد والعالم القديم إقطاعات لهم يحكمونها في الوهم، على سبيل التهريج والبهلوانية اللذين هما صنعتهما .

ثانياً: ما يتجم عن الموقف السابق من سخرية مبطنة، وهي السخرية التي كان قد دعم وجودها في النص أكثر من موقف قام به المهرج والبهلواني وهما يتقدان السلطان في حكمه وهو يعتبر كلامهما مجرد تهريج .

ثالثاً: توظيف الشعر في كثير من المواقف المسرحية،

وهو توظيف يخلق له النص فضاء في قصر الملك أو حتى في المارستان الذي انتهى إليه.

رابعا: استخدام نصوص "النداء في الأسواق" ونصوص "الخطب الموجهة إلى الشعب"، وهي ما يجعل المسرحية تحفل بتعدد اللغات وتعدد الأصوات، فهي من حيث الخطاب تعدد من المواقف التي لها أصواتها الخاصة، وهي من حيث مدلولات الخطاب تتجه نحو تمثيلية ديمقراطية لكل الأصوات/ الشخصيات التي تكون قوى فاعلة في الأحداث، باعتبارها شخصيات عوامل.

ولكن، يجب أن نعود من حيث بدأنا، وحيث تستند المسرحية إلى تاريخ كتبه عزالدين الملني، كلفة المؤرخين أنفسهم، للمرحلة التاريخية، وللأشخاص المعروفين، في مقدمة العمل، ليستغل ذلك ويوظفه في مجاله الإبداعي، وهنا نكون قد امسكنا بالفارق بين المؤرخ وبين رجل المسرح الذي يوظف التاريخ في أعماله، أي بين المؤلف قارئاً، والمؤلف كاتباً، أي، بين هوس التاريخ ومحاولة التخلص من هذا الهوس في هوس إبداعي تخيلي جمالي.

قرطاج :

(اطلعنا عليها مخطوطة).

تقدم المسرحية أحداث احتلال الرومان لقرطاج وتخريبها وحرق معابدها، ومنازعات أفراد الجيش ورجال السلطة على الغنائم.

الإطار التاريخي يشحن هذا العمل بالمواقف والنفقات الزمنية والاسترجاعات، فبين شخصيات رومانية: كايوس جراكوس، أندرونيكوس ميمبوس، ماريوس، أبيان، فيليكس، شيبون إميليان... وشخصيات قرطاجية فينيقية: عزر يعل، سوفوتيسب، والمخيل التي تتكلم، تتوزع الأدوار وتدار الصراعات من جهة في الجانب الروماني نفسه وبين ممثل الشعب في المجالس الرومانية وبين شيبون قائد العدوان على

قرطاج، وبين المحاربين الذين يطالبون بحقوقهم في الغنائم، ومن جهة أخرى بين الفينيقيين الذين قاوموا الغزاة وبين الغزاة.

تتحقق المفارقة بين الرومان الذين أحرقوا الأرض وأشجار الزيتون وغطوا الأرض بملح البحر لكي لا ينبت فيها نبات، كما دمروا المعابد والمكتبات ومصانع العطور، وبين الفينيقيين العائدين إليها وهم يحملون بيتانها من جديد. على هذه المفارقة يقوم المعنى في المسرحية، ومنها خطابها.

وفضلا عن أعضاء مجلس الشيوخ الذين يتكلمون لغة غير مفهومة، فقد وظف الكاتب "الحصان الناطق" ليقم نوعا من التعارض بين بشر لا يتكلمون وبين حيوان متكلم، وحيث يصبح الحصان شخصية من شخصيات المسرحية.

وإذا كان من رمزية لأحداث التاريخ، فإن هذه الرمزية هي ما يجعل من تدمير قرطاج واحتلالها من قبل الرومان حدثا يمكن التحقق خارج زمانه ومكانه، فالاحتلال هو الاحتلال، أينما كان وقتما كان.

بهذا الاحتفاء بالحدث التاريخي في مسرحية "قرطاج" تتنوع تجربة عزالدين الملني في الكتابة المسرحية، فمن اشتغالها على التراث إلى الاشتغال على التاريخ.

إنها تبني الموقف على تاريخ آخر، يتمي إلى ما قبل الإسلام، ولكنه تاريخ ذاك على مقولة كبرى، هي التي سوف تتجذر في تاريخ الإنسانية، وحيث لا يكون الصراع إلا بين غاز ومغزو، بين شعب لا يركن للخضوع وبين قوة استعمارية تحرق الأرض ثم تندم على ذلك، لأنها لم تجد أرضا تستغلها لشئ. حارق ومحروق. متأمر ومتآمر عليه، محتل ومقاوم للاحتلال.

كأنه تاريخ العالم القديم والعالم المعاصر. كأنه حرب غازية قديمة تحاكيها حرب غزو في زماننا المعاصر.

خلاصات ممكنة لكتابة تنفتح على غير الممكن:

إن قارئ أعمال عز الدين المدني المسرحية، ومهما كانت حصافته في القراءة، فهو يستلم للانهائيتها، أي ما يجعلها قراءة ليست أحادية، ولا وثوقية لها بما توصلت إليه من صيغة أو صيغ لمعالجة مشكلة المسرح العربي، وخاصة من حيث عروبة هذا المسرح، كما يطرحها عز الدين المدني نفسه، متشككا في أن تكون اللغة العربية هي وحدها ما يصنع مسرحا عربيا، بل إن جملة من العناصر والمكونات، وأنواعا من التأليف، ومستويات من المغامرة، هي ما يمكن أن يراهن على مسرح عربي ممكن، ذلك أنه كمشرح عربي لا بد أن يكون نابعا من ضمير وتاريخ الأمة ومن فضالات الشعب ومشكلاته مع الأنظمة الحاكمة، وذلك أيضا، ما يجعله مسرحا لاحتفالات شعبية، وطقوس عربية، وأماكن لها تجذرها في الخريطة العربية، وشخصيات لها أدوارها التاريخية في صنع الوضع العربي، من حيث هو تاريخ، ومن حيث هو امتداد لهذا التاريخ

فلماذا إذن، ترى هذه القراءة أن المسرح عز الدين المدني هو أفتنة الأفتنة؟ القناع كما هو معروف هو الشخصية الحقيقية للممثل، وهي تنمض دورا غير دورها في الحياة التي تحياها وسط الناس، وحيث يصيح الدور المسرحي وضعا مجازيا يخرج فيه الممثل من حالته الطبيعية ليدخل حالة أخرى هي حالة الشخصية التي تنمضها.

الأمر هنا لا يتعلق بوضع الممثل، وهو يتقنع بقناع الشخصية التي تنمضها، ولكنه يتعلق بقناع آخر، هو القناع الذي يتقنع به المؤلف نفسه، وهو يبنى المعنى على المعنى، والدلالة على الدلالة، والإيحاء على الإيحاء، وفي كل ذلك يحضر فضاء لتخييل الحكاية،

ومعاشتها، والتكهن باللعبة الماكرة التي يتقنع من خلالها المؤلف، وهو يقدم لنا لرحات ومشاهد وشخصيات وأحداثا من التاريخ أو التراث، ليورطنا في سؤال اللحظة التي نحياها، بزخم ما يجعلنا نرى أن التاريخ والتراث، من خلال الشخصيات التي تمثلهما، هو قناع لحاضر ممكن، ثاو في ضماثنا وفي أسلطنا الشائكة والصعبة حول علاقة الحاكم بالمحكوم، وعلاقة الحاكم الوطني بالأجنبي، وعلاقنا نحن، بحروب ومناورات سياسية لم يكن لنا فيها اختيار أو قرار، ثم، علاقنا بالتسلح ليلقى السلطان ونبقى نحن على فقرنا، وعلاقنا بذواتنا كمواطنين، ونحن نضع على وجوهنا أفتنة الزيف لتزييف أصواتنا.

لا داعي للتماهي مع هذه الحالات والوقائع والممكنات التي تمثلها نصوص عز الدين المدني المسرحية، فالأمر يتعلق بعالم نبي معاصر، أو مجنون معاصر، أو مبدع معاصر، ولا فرق بينها جميعا، فهي أفتنة للأفتنة

هل لا بد من الحكم دكتاتوري؟

هل لا بد من حروب الدمار؟

هل لا بد من شعب متردد بين الخنوع للسلطة وتملقها وبين شعب ثائر محب للعدل والحرية؟

وهل لا بد من مسار غير هذا المسار؟

أحسب أن قلق عز الدين المدني بالكتابة المسرحية، بما هي شكل وموضوع، هو قلق من حيث الموضوع، ينجح نحو التاريخ والتراث لا ليستسخ مقولاتهما وشخصياتهما وتوجهاتهما، ولكن، لينبي عليهما عالما يتصور أنه يتحقق على الخشبة (الركح)، يحمل مدلولاً للمجتمع والتاريخ والكون، كما يحمل وعيا جماليا يبشر بمسرح عربي ممكن.

تداولية الخطاب المسرحي

"مسرحية عصفور من الشرق" لتوفيق الحكيم - أنموذجا -

فطومة الحماوي

كانت تستعمل كلمة (pragmaticus) اللاتينية، وكلمة (pragmatics) الإغريقية بمعنى (عملي)، ويعود الاستعمال الحديث والحالي للتداولية (pragmatics) للفيلسوف الأمريكي (CHARLES MORRIS) عام 1938 م في كتابه (أسس نظرية العلامات) الذي تأثر بالمعيار الفلسفي الأمريكي البراغماتية (الذرائعية). ففيه يقرر أنه للتداولية يقول: "التداولية جزء من السيميائية التي تعالج العلاقة بين العلامات ومستعملي هذه العلامات"، وتعرفها أن ماري ديسر (ANNE-MARIE DILLER)، وفرانسوا ريكاناتي (FRANÇOIS RÉCANATI) كالتالي: "هي دراسة استعمال اللغة في الخطاب، شاهدة في ذلك على مقدرتها الخطائية"، ويظهر تعريف إدماجي آخر، تحت ريشة فرانسيس جاك (FRANCIS JAUQUE) إذ تطرق للتداولية، كظاهرة خطائية، وتواصلية واجتماعية معا⁽³⁾.

نصل من خلال هذه التعريفات إلى أن الدارسين لم يتفقوا حول تعريف واحد للتداولية؛ وذلك لكونها لا تعد "علما لغويا محضا-بالمعنى التقليدي-علما يكفي بوصف وتفسير البنى اللغوية ويتوقف عند حدودها وأشكالها الظاهرة"، ولكنها علم جديد للتواصل يدرس

كثيرا ما كانت التداولية تنعت بصندوق قمامة اللسانيات؛ لأنها تدرس كل ما تعتبره اللسانيات فضلا وهي "التداولية-تهتم بالبعد الاستعمالي أو الإنجازي للكلام آخذة بعين الاعتبار المتكلم والسياق، وقد عمد الباحثون إلى المنهج التداولي ليمدهم برؤى متعددة، نتيجة لقصور الدراسات الشكلية وإمساها لمقاربة اللغة في تجليها الحقيقي؛ أي إلى الاستعمال التواصلية بين الناس"⁽¹⁾.

وكان المنهج التداولي بمثابة ردة فعل على معالجات تشومسكي للغة بوصفها أداة تجريدية أو قدرة ذهنية قابلة للانفصال عن استعمالها ومستعملها. ومن أسباب ظهور المنهج التداولي القناعة التي مفادها أن المعرفة المتقدمة بالنحو والصوت والدلالة لم تستطع التعامل مع ظواهر معينة ذات أهمية بالغة، ويمكن اعتبار الإدراك المتزايد بوجود فجوة بين النظريات اللسانية من جهة ودراسة الاتصال اللغوي من جهة أخرى سببا آخر للاهتمام بالتداولية (2).

تعريف التداولية :

بالرغم من أن التداولية هي مبحث لساني جديد، إلا أن البحث فيها يمكن أن يؤرخ له منذ القدم حيث

علم الدلالة = علاقة اللغة بالواقع

التداولية = علاقة اللغة بمستعملها

والذي استقر في ذهنه أن هذا العلم يقتصر على دراسة ضمائر التكلم والخطاب ، وظهور في المكان والزمان ، و التعابير التي تستقي دلالتها من معطيات تكون جزئيا خارج اللغة نفسها ، وذلك هو المقام الذي تجري فيه الأحداث ، ويتم فيه التواصل ، ومع ذلك ظلت التداولية كلمة لا تغطي أي بحث فعلي (6).

وفي عام 1955 ألقى الفيلسوف جون أوستين الذي توفي سنة 1960 (محاضرات وليام جيمس)، التي كان يهدف من خلالها إلى تأسيس اختصاص فلسفي جديد هو (فلسفة اللغة)، ونجح في ذلك، وقد كانت غاية بقية المحاضرات التي ألقاها أوستين خلال السنة وضع أحد أسس الفلسفة التحليلية الأنجلوسكونية في تلك الحقبة موضع سؤال ، هو أساس مفاده أن اللغة تهدف خاصة إلى وصف الواقع، فكل الجمل [الخبرية] يمكن الحكم عليها بأنها صادقة أو كاذبة، فهي صادقة إذا كان الوضع الذي تصفه قد تحقق فعلا في الكون، وهي كاذبة بخلاف ذلك ... ولقد أطلق أوستين على هذه الفرضية المتعلقة بالطابع الوصفي للجمل تسمية موحية هي الإيهام الوصفي، انطلق أوستين من ملاحظة بسيطة مفادها أن كثيرا من الجمل التي لا يمكن أن نحكم عليها بالصدق والكذب، لا تستعمل لوصف الواقع، بل لتغييره ؛ لأنها لا تقول شيئا عن حالة الكون الراهنة أو الماضية، وإنما تغيرها أو تسعى إلى تغييرها، وانطلاقا من هذه الملاحظة سمي أوستين الجمل التي يصدق عليها حكما بالصدق أو الكذب وصفية (الجمل الخبرية)، والجمل التي لا يصدق عليها ذلك إنشائية، وتنفرد هذه الأخيرة بعدد من الخصائص، لا يوجد في الجمل الوصفية، مثال ذلك أنها تسند إلى ضمير المتكلم في زمن الحال، وتتضمن فعلا ك: أمر، أقسم، عاهد... يفيد معناه على وجه الدقة والتحديد إنجاز عمل، وتسمى هذه الأفعال (أفعالا إنشائية)، وإن تعذر الحكم على هذا

الظواهر اللغوية في مجال الاستعمال، ويدمج من ثم مشاريع معرفية متعددة في دراسة ظاهرة التواصل اللغوي وتفسيره، وعليه فإن الحديث عن التداولية وعن شبكتها المفاهيمية يقتضي الإشارة إلى العلاقات القائمة بينها وبين الحقول المختلفة؛ لأنها تشي بانتمائها إلى حقول مفاهيمية تضم مستويات متداخلة، كالبنية اللغوية، وقواعد التخاطب، والاستدلالات التداولية، والعمليات الذهنية المتحركة في الإنتاج والفهم اللغويين، وعلاقة البنية اللغوية بظروف الاستعمال... إلخ⁽⁴⁾. إذن التداولية تقع في مفترق الطرق بين حقول معرفية عدة أهمها: الفلسفة التحليلية (فلسفة اللغة العادية)، علم النفس المعرفي، علوم الاتصال، واللسانيات، مما صعب الأمر على الدارسين لتوحيد مفهومها.

ولكن على الرغم من ذلك فإن التداولية تحاول الإجابة عن الأسئلة التالية :

- ماذا نصنع حين نتكلم؟ ماذا نقول بالبيسط حين نتكلم؟ لماذا نطلب من جارتنا حوله الهاتف أن يمد لنا يدها؟ بينما يظهر واضحا أن في إمكانه ذلك؟ هل نتكلم إذن؟ وإلى من يتكلم؟ من يتكلم ومع من؟ من يتكلم ولأجل من؟ وغيرها من الأسئلة التي تهتم بها التداولية (5).

نشأة التداولية :

ميز الفيلسوف الأمريكي شارلز موريس Charles Morris سنة 1938، في مقال كتبه في إحدى الموسوعات العلمية بين مختلف الاختصاصات التي تعالج اللغة، وهي علم التراكيب الذي يشغل الدارسون فيه بدراسة البنى اللغوية، وعلم الدلالة الذي يعنى بدراسة المعنى، والتداولية التي تعنى في رأيه بالعلاقات بين العلامات ومستعملها، و قد حدد موريس في هذا الشأن الفرق بين العلوم الثلاثة كما يلي:

علم التركيب = علاقة اللغة باللغة

النوع من الجمل بالصدق أو الكذب ، فإنها قابلة لأن يحكم عليها بمعيار التوفيق أو الإخفاق .

مبادئ التداولية :

تعد التداولية حقلاً يعيد النظر في المبادئ التي تأسس عليها الأبحاث اللسانية السابقة ، والمتثلة في :

-أسبقية الاستعمال الوصفي والتمثيلي للغة .

-أسبقية النظام والبنية على الاستعمال .

-أسبقية القدرة على الإنجاز .

-أسبقية اللغة على الكلام .

درجات التداولية :

يعتبر الهولندي "هانسون" أول من حاول التوحيد بين مختلف مكونات التداولية وذلك من خلال تقسيمه للتداولية إلى ثلاث درجات ، فكل درجة تهتم بالسياق لكن توظيفه يختلف من درجة إلى أخرى . وهذه الدرجات هي :

1- تداولية من الدرجة الأولى : تهتم هذه التداولية بالرموز الإشارة التي تحيل إلى المتكلمين ، والزمان ، والمكان ، وكذا بدراسة البصمات التي تشير إلى عنصر الذاتية في الخطاب والتي تتعدد مرجعيتها ودلالاتها من خلال سياق الحديث ، وتقوم على دراسة عناصر إنتاج الخطاب اللغوي التي تحصرها في : الأنا ، والهنأ ، والآن . وتطلق على هذه العناصر الثلاثة الإشاريات : Deictiques (Deixis) ، وهذه العناصر هي التي تحدد عنصر القصد في الملفوظ ويمكن القول بأن :

الأنا : المتكلم الذي يصدر عنه الخطاب ، أو هي جميع ضمائر المتكلم والمخاطب .

الهنأ : المكان الذي ينتج فيه الخطاب ، أو هي جميع أسماء الإشارة المعروفة وظروف المكان .

الآن : الزمن الذي ينتج فيه الخطاب أو اللحظة التي تتم فيها عملية التواصل ، أو هي ظروف الزمان التي يمكن أن تكون بارزة أو مضمرة .

إذن هناك إشارات صريحة وهناك إشارات ضمنية ، والأغلب أن تكون الإشارات ضمنية . لكن الخطاب اللغوي لا يتضمن دائماً هذه الإشارات في البناء السطحي مبقيا عليها في البناء اللغوي الضمني الموجود عند جميع المتكلمين بشكل موحد ، أي تبقى في المكون البلاغي الذي يتولى تفعيلها بشكل ضمني .

لا بد من وجود مخاطب ومخاطب في الاتجاه التلفظي ، ولكننا لا نعتمد في المستوى اللغوي إلا مستوى واحدا فقط . فالالاتجاه التلفظي هو حضور عيني للمتقابلين تتوفر فيه شروط اجتماعية وثقافية معينة ، وفي مجموعة من الظروف والملابسات المتشابهة .

2- تداولية من الدرجة الثانية : تتضمن دراسة الأسلوب أو الطريقة التي تعبر بواسطتها عن قضايا مطروحة ، وهي تدرس كيفية انتقال الدلالة من المستوى الصريح إلى المسترى التلميحي (الضمني) ، وأهم نظرياتها : قوانين الخطاب ، مبادئ المحادثة ، الحجاج ، الأقوال المتضمنة . . . وغيرها . وسياقها موسع ، لأنه لا يهتم بمظاهر المكان والزمان ، بل يتعداها إلى الاعتقادات المتقاسمة بين المتخاطبين . ويهتم هذا الاتجاه بسلمية الخطاب ، ويعتبر أن إرسال المتواليات اللغوية (الملفوظات) لا يمكن أبدا أن يكون نهائياً في دلالته ، لأنه يؤدي دائماً إلى وجود اقتضاء يتضمن في ثناياه اقتضاء تداوليا آخر . وفي هذا الصدد لا يجب أن ينظر إلى اللغة على أنها طبقة نهائية من الإنتاج الخبيري ، بل إن كل منطوق يحمل في ثناياه طبقة دنيا وطبقة عليا ، فعتنا يقول شخص : (أنا متوسط) ، فإنه يلقي من ذهن السامع :

لست جيداً أو ممتازاً (درجة عليا) ، (و) لست ضعيفاً (درجة دنيا) .

بهذا المعنى سيكون الكلام عبارة عن سلميات متدرجة دلالياً كما هو مبين في الشكل التالي :

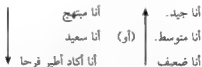
الأمدي بقوله: "اللفظ المتواضع عليه المقصود به إفهام من هو متعني لقمحه".

أما عند الغربيين فلم يحظ بتعريف شاف وكاف؛ وذلك نظراً لاختلاف مناهج الدراسات اللغوية، فمن أدرسين من يفرزونه من ناحية نسبية، أي بمقارنته بالجملة التي يتجاوزها في الشكل والحجم، ومنهم من وصفه من خلال استعمال أي وحدة لغوية، وآخرون ذهبوا إلى وصفه بالملفوظ (9).

ففي المنهج الشكلي، يعرف الخطاب بوصفه الوحدة الأكبر من الجملة؛ لذا يهتم الدارس بعناصر انسجامه، واتساقه، وتماثل وحداته بعضها ببعض، بل ومناسبة بعضها للبعض الآخر. أما الاتجاه الثاني فهو المنهج الوظيفي الذي يولي عناية بالوظائف اللغوية التي يحققها المتكلم، فهذا أحمد المتوكل يعرف الخطاب عونه "الخطاب يوحى، أكثر من مصطلح النص بأن المقصود ليس مجرد سلسلة لفظية (عبارة أو مجموعة من العبارات) تحكمها قوانين الاتساق الداخلي للصوتية، والتركيبة، والدلالية، والصرف) بل كل إنتاج لغوي يربط فيه ربط تسمية بين بنيت الداخلية وظروفه المقامية (بالمعنى الواسع)" (10). "ويقصد بربط التسمية" أن بنية الخطاب ليست متعاقبة والظروف المقامية التي ينتج فيها فحسب بل إن تحديدها لا يمكن أن يتم إلا وفقاً لهذه الظروف (...). أما عبارة كل إنتاج لغوي فإننا قصصنا إيرادها على وجه الإطلاق دون تحديد لحجم الخطاب لكي نحيل على الجملة أو جزء الجملة أو على مجموعة من الجمل (11) "فيما يمثل المنهج الثالث نقطة التقاء بين المنهجين السابقين؛ أي بين البنية والوظيفة.

أنواع الخطاب :

وللخطاب أنواع أو أنماط عديدة، منها ما يتعلق بفرض الخطاب كالخطاب السردى، أو الخطاب الوصفى، أو المحجاجي... وغيرها، ومنها ما يرتبط



وكلما أنتج المتكلم ملفوظاً كانت تحته أو فوقه درجة أخرى أقوى أو أضعف منه دلالة.

3 - تداولية من الدرجة الثالثة: وهي نظرية أفعال اللغة لأوستين، التي تفيد أن الأقوال المتلفظ بها لا تصف الحالة الراهنة للأشياء فحسب بل إنها تنجز أفعالا. والسياق في هذه الحالة هو الذي يحدد فيما إذا تم التلفظ بأمر، أو نهي، أو استنهام، أو غيرها، و يهدف هذا الاتجاه إلى تحديد القوة الإنجازية (الإيحائية) في الملفوظ، وتحدد هذه القوة في الملفوظات من خلال موقع المتكلم في المجتمع، كما تحدد من خلال قوتها الإيحائية الدافعة للإنجاز والحالة عليه، وعليه فإن الإنجاز سيكون خلاف الإخبار

تعريف الخطاب :

عرف مصطلح الخطاب تعريفات كثيرة، وهو يعني لغة "خطب فلان إلى فلان فخطبه وأخطبه أي أجابه، والخطاب والمخاطبة: مراجعة الكلام، وقد خاطبه بالكلام مخاطبة وخطاباً، وهما يتخاطبان" (7).

وورد في المعجم الوسيط: "الخطاب: الكلام، وفي التزليل العزيز: "فقال اكفنيها وعزني في الخطاب" (ص/23) (8). إذن يعني الخطاب في المعاجم الكلام المتبادل بين المتخاطبين، وقد ورد لفظ الخطاب في القرآن الكريم بصيغ مختلفة، فمنها ما جاء على صيغة الفعل في قوله تعالى: "وإذا خاطبهم الجاهلون قالوا سلاماً" (الفرقان/63)، والمصدر في قوله تعالى: "فوجدنا ملكه وأتته الحكمة وفصل الخطاب" (ص/20)، أي أتته البيئة وزودناه بقدره على الكلام البليغ. وورد لفظ الخطاب بكثرة عند الأصوليين؛ نظراً لكونه الأرضية التي استقامت عليها أعمالهم، وقدره

بنوع المشاركة كأن يكون حواراً، أو مجرد مونولوج (خطاب لا يوجهه المتكلم لغير نفسه)، وأخرى تتعلق بطريقة المشاركة مباشرة كانت أو غير مباشرة إلى جانب نوع آخر للخطاب يتعلق بنوع قناة تمريره كأن يكون شفويا أو مكتوبا، أو غير ذلك من الأنماط (12).

واستعنا في مقالتنا هذه بنوع من أنواع الخطابات التي نكتشفها الكثير من الإشكالات؛ سواء في تحديد مفهومها أو في كيفية دراستها، والتي تتمثل في الخطابات المسرحية.

تعريف المسرحية :

إن الفعل الأدائي أو المسرحي تأكيد على خصوصية المسرح عن غيره من فنون الأداء الواقعي، لذا فالمسرحية تعني "فن أو تقنية تحويل النص إلى خطاب مسرحي محتمل بدلالات كثيفة تفتح على مجالات أبعد من حدود السرد" (13)، أو بعبارة أخرى إنها توظيف ووعي بمفردات وعناصر العمل المسرحي العادية المجددة بكل ما يتوفر عليه من إمكانيات ومعطيات خارجية؛ أي ما يتعلق ببنية النص من الخارج

إذن فالمسرحية تعمل على نقل النص المسرحي من الوجود بالقوة إلى الوجود بالفعل؛ أي من النص المكتوب إلى العرض. لكن السؤال الذي يطرح نفسه بقوة هو: هل المسرحية نسخة من الحياة الواقعية، أم أنها مجرد محاكاة لها؟

يقول ألدريس نيكول في هذا الموضوع: "إذا كنا نأخذ برأي أن المسرح صورة تعكس الواقع"، فإن المسرحية تكون فترة مقبسة من الحياة، ومعنى هذا أن هدف الكاتب المسرحي يجب أن يكون إعطائنا من فوق منصة المسرح صورة طبقاً للأصل لمشهد في الحياة، ويجب أن يكون حوار تلك المسرحية أحسن أنواع الحوار الذي يكسبها صورة صوتية مطابقة للأحداث الحقيقية التي تجري بين الناس في حياتهم العادية، ولا بد أن يكون أعظم ما في المسرحية من جمال هو مطابقتها لواقع الحياة" (14).

لكنه في الوقت نفسه يتخذ هذا الرأي بقوله: "إذا ألقينا نظرة خاطفة على هذه الآراء، فقد نشعر بما يفرقنا بالاعتقاد في أنها آراء صحيحة جدية بالثناء، إلا أن لحظة من التفكير فيها، قمينة بأن تكشف لنا عن زيفها، وبصرف النظر عما يخطر ببال الإنسان من أن أعظم الكتاب المسرحيين إن هم إلا مجرد أبواق (...). تسجل الحياة كما هي فسرعان ما نتبين أن هذا النوع من المسرحية هو من المستحيلات" (15) إذ لا يمكن أن تشتهر مسرحية من المسرحيات بمجرد أنها صورت مشهداً، أو وضعاً طبيعياً، أو اجتماعياً بطريقة مطابقة للواقع لأن الغاية من العمل المسرحي هي التأثير في جمهور المتفرجين الذين تختلف طبائعهم، وأمزجتهم، وثقافتهم، وأهوائهم.

إذن لا نستطيع أن نعتبر المسرحية تصويراً حقيقياً للواقع، وهذا ما ذهب إليه "كولرج" في قوله: "المسرحية ليست نسخة للطبيعة، بل هي محاكاة لها" (16)، وهذه المحاكاة ليست أية محاكاة لأن خشبة المسرح تحول الأشياء والأجساد الواقعة عليها، وتضفي عليها قوة دلالية كبيرة تلقينها هذه الأشياء والأجساد (17).

فالمسرحية تبحث عن عالمها الخاص بها والمميز لها؛ لأنها في البداية كانت نصاً مكتوباً حوله العرض إلى بؤرة من الاحتمالات والتوقعات اللامحدودة، حيث إن الصورة والحركة حين تلازمان اللغة تعملان على تحويلها من كونها علامة ثابتة الدلالة إلى كونها طاقة إيحائية ومركزاً من مراكز التشفير يحفل بها خطاب العرض، وهي تفاعل بين المشاركين (الممثلين، والمتلقين (الجمهور) من أجل تكييف عناصر العرض المسرحي لإنشاء بنية مسرحية.

إشكالات تداولية المسرح:

بعد الاهتمام بالبعد التداولي للمسرح حديثاً جداً يمكن ربطه زمنياً بعقد الثمانينات، فجل الدراسات المتجزة في السياق الثقافي الغربي تعود إلى هذه الفترة، إلا أنها لاقت إشكالات عديدة أهمها:

1 - الإشكال الإستمولوجي،

2 - الإشكال النظري،

3 - الإشكال الإجرائي.

العلم أن الاستعمال المحسوس للتلفظ المشهدي هو
العنصر الذي يحدد المعنى التداولي للنص المعروض.
يستحسن إذن اختيار الروابط المنطقية-تحت أي شكل
كانت-والتي استعملت من لدن الممثل الواحد والخشبة
لمعرفة ماذا غيرت في الروابط المنطقية للنص" (20).

ونتيجة لهذا الإشكال توقفت المقاربات التداولية
عند حدود النص الدرامي، ولم تتجاوزه إلا في
حالات قليلة، وذلك من خلال المقاربة السيميائية التي
اهتم فيها أصحابها بدراسة العلامات المسرحية (كالممثل
وصفاته الجسدية، والعلامات المصاحبة... وغيرها)،
والبحث عن مساهمتها في صياغة الدلالات الاصطلاحية
والاجتماعية، والثقافية... إلخ، ولكن على الرغم
من هذه المحاولات إلا أنها لم تستطع أن تخرج من
دائرة النص الدرامي.

البعد التداولي للخطاب المسرحي من خلال أفعال الكلام :

نعم، نظرية الأفعال الكلامية من بين النظريات
التداولية التي كان لها صدى كبير في مجال الدراسات
اللسانية بالخصوص، وقد أسسها الفيلسوف
الإنجليزي أوستين "AUSTIN" الذي يرى أن
وظيفة اللغة الأساسية ليست إيصال المعلومات والتعبير
عن الأفكار، إنما هي مؤسسة تتكفل بتحويل الأقوال
التي تصدر ضمن معطيات سياقية إلى أفعال ذات صبغة
اجتماعية" (20).

وانطلق أوستين في تأسيس هذه النظرية من انتقاده
للرأي القائل أن اللغة تهدف بالخصوص إلى وصف
الواقع، وأن وصف شيء معين لا يمكن له أن يخرج
عن إطار الخطأ والصواب، ويؤكد أن هناك بعضا من
الجميل لا يمكننا الحكم عليها بالصدق أو الكذب، ولا
تصف الحالة الراهنة أو السابقة وإنما تغييرها أو تسعى
إلى تغييرها كجميل: الاستهتام، والتعجب، والأمر،
والنهي إلخ.

فإستمولوجيا ما طبيعة العلاقة بين المسرح
والتداولية؟ وأي منها يستمد نموذج من خلال استعمال
الأخر؟ هل استخدمت التداولية كوسيلة لدراسة الخطاب
المسرحي، أم أنها استعملت التلفظ المسرحي كنموذج
تفكر به في مختلف القضايا اللغوية التي تدرسها؟

لهذا الإشكال توصل إليه "دومنيك مانغونو"
"DOMINIQUE MAINGUENEAU" من خلال
قوله: "أردنا استعمال التداولية من أجل تحليل التلفظ
المسرحي، فاكشفنا أنها تفكر في اللغة عبر نموذج
هذا التلفظ المسرحي نفسه" (18)، وما يدعم قوله
هذا أن المقاربات التداولية تتناول الخطاب الأدبي بصفة
عامة والخطاب المسرحي بصفة خاصة، فهي كثيرا ما
تلجأ في اختيار مفاهيمها إلى مقاطع درامية من كتابات
مسرحية كلاسيكية أو حديثة.

ونظرا لتعدد مفاهيم التداولية/ودلجاتها المختلفة
نقف أمام إشكال نظري يمثل في: أي شكل من أشكال
التداولية يمكن توظيفه في إطار نظرية المسرح؟ هذا
دون أن ننسى الإشكال الثالث والمتشغل في الإشكال
الإجرائي؛ ذلك لأن التداولية في مقارباتها المتعددة
استطاعت توظيف النص الأدبي المسرحي دون أن
تتمكن من اختراق منطقة العرض، فهذا "باتريس
بافيس" "PATRICE PAVIS" يؤكد على هذه الإشكالية
بقوله: "نتجه التداولية اللسانية نحو أخذ النص الدرامي
وحده بعين الاعتبار مقلصة العرض إلى نص، من السهولة
في الواقع نقل الدراسات التداولية للبرهنة في الخطاب
العادي (بعض الروابط المنطقية، مثل: (لكن، مادام،
إذا) عند ديكرو (1980-1984) DUCROT إلى مستوى
النص الدرامي، وتبقى النتائج المستخلصة جد صحيحة
بالنسبة لهذا النص الخصوصي وليس بالنسبة للعرض
ككل؛ لهذا نقصى الرضعية المشهدية (scenitique)، مع

مفهوم الفعل الكلامي:

أصبح مفهوم الفعل الكلامي نواة مركزية في الكثير من الدراسات التداولية، وفحواه أن كل ملفوظ يقوم على نظام شكلي دلالي إنجازي تأثيري، وفضلا عن ذلك يعد نشاطا ماديا نحويا يتوسل أفعالا قولية لتحقيق أغراض إنجازية وغايات تأثيرية.

وقد قسم أوستين الأفعال الكلامية إلى مجموعات خمس، هي:

1- الحكميات (verdictifs): وهدفها هو إصدار الأحكام بناء على سلطة رسمية، أو أخلاقية، وتشمل كلاما من أفعال: الحكم، التقدير، التبرئة، التحليل، إصدار مرسوم.

2- التكليف (commissifs): ويلزم المتكلم نفسه بأفعال محددة مثل: وعده، تمنى، التزم، أقسم، تعهد... إلخ.

3- العرضية (expositifs): والهدف منها الإيجاز والنقاش والتبرير؛ أي تستعمل لعرض مفاهيم وتبسيط موضوع مثل: أكد، اعترض، مثل، أقسم، قبل أقولا.

4- السلوكيات (comportemanteaux): هدفها إبداء سلوك معين كالشكر، والترحيب، والنقد، والتعزية، والمباركة، واللعنة.

5- التمرسية (exercitifs): هدفها إبداء إصدار حكم فاصل؛ أي تقوم على إصدار قرار لصالح أو ضد سلسلة أفعال مثل: دافع عن، تأسف، نصح، عين، طالب، نه... إلخ.

غير أن سيرل انتقد هذا التقسيم؛ لأنه لم يراع مجموعة من المعايير أهمها: غاية الفعل، وجهة الإنجاز، أسلوب إنجاز الفعل الإنجازي... وغيرها. لذا اقترح تعديلًا لتقسيم أوستين مثلًا في التقسيم التالي:

1- الأفعال التأكيذية (assertifs): هدفها هو تعهد المرسل بأن شيئا ما هو واقعة حقيقية.

2- الأفعال التوجيهية (direrctifs): وتقوم وجهة

الإنجاز في الأوامر على حصول المتكلم بواسطتها على قيام المستمع بشيء ما، وذلك بالإغراء، أو الاقتراح، أو اللين، أو النصح، أو بالعنف والشدّة.

3- الأفعال الإلزامية (commissifs): وهدفها إلزام المتكلم بالقيام بشيء ما.

4- الأفعال التعبيرية (expressifs): وهدفها التعبير عن الحالة النفسية للمتكلم شرط عقد النية والصدق في محتوى الخطاب.

5- الأفعال التصريحية (déclarations): وهدفها جعل الواقع يطابق الخطاب والخطاب يطابق الواقع (21)

وقد توصل أوستين في مرحلة متأخرة من مراحل بحثه إلى تقسيم الفعل الكلامي إلى ثلاثة أفعال هي:

أ- فعل القول: ويراد به إطلاق الألفاظ في جمل مفيدة ذات بناء نحوي سليم وذات دلالة.

ب- الفعل المتضمن في القول: وهو الفعل الإنجازي الحقيقي إذ إنه عمل ينتج بقول ما.

ج- الفعل الناتج عن القول: يرى أوستين أن القيام بفعل القول، وما يصحبه من فعل متضمن في القول، يقوم بفعل ثالث هو التسبب في نشوء آثار في المشاعر والفكر، ومن أمثلة ذلك: الإقناع، الإرشاد، التهيئة، الاستفزاز... إلخ (22).

الفعل الكلامي غير المباشري:

يعد سيرل من بين الأوائل الذين تناولوا بالدرس "الأقوال التي لا تدل صيغتها على ما تدل عليه، فقد لاحظ أن التأويل الكافي لجمل اللغات الطبيعية يصبح معتذرا إذا اكتفينا بما تحويه الصيغة من معلومات، وأبرز مثال على ذلك المثال المشهور: "هل يمكنك أن تناولي الملح" التي ظاهرها استفهام، ولكن دلالتها لا تشير البتة إلى الاستفهام إنما تشير إلى الطلب" (23)

بهذا القول؟ ما مقام الشخص الذي أخطأ به بهذا الأسلوب؟ لماذا أقول له/ يقول لي؟... وغيرها.

-أندريه: تأكل بلحا!

-محسن: نعم... وفي شوارع باريس!...

-أندريه: آه أيها العصفور القادم من الشرق (26).

لقد أنكر "أندريه" الشاب الفرنسي فعل "محسن" بأكله البلح في باريس ورمي النواة من فمه؛ لأنه يعده ملوكا غير حضاري ومنبوذ في البيئة الفرنسية، وقد تمكن من أن يوجه هذا الخطاب إلى محسن لأنه صديقه الحميم، ولولا هذه الصداقة لما استطاع أن يبدي برأيه هذا. إذن فعلى المتكلمين مراعاة وضعية التلفظ *situation d'énonciation* التي تتضمن المتخاطبين والسياق.

في حين نلاحظ تغير أسلوب الكلام بين "شيخ الأهر" وصديقه الفرنسي "أناتول"، فبعدما كانا يترافقان معظم الأوقات إلى الحديقة العامة، ويتبادلان الحديث في مواضيع عدة، وهما لا يعرفان صفة كل منهما، لكن بعد معرفة الشيخ لمكانة "أناتول" وبأنه أكبر كاتب في فرنسا *في فرنسا* أصبحا يتناولان له:

الشيخ: سيدي... أنت رجل عظيم... أنت أكبر كاتب في فرنسا... اغفر لي غباوتي (26).

فبعدما كان ينعت بالشيخ المعجوز والمخرف أصبح يتنادى بالسيد وهذا لمعرفته السلطة التي يملكها هذا الشخص. إذن فالعلاقة أصبحت عمودية؛ لأن محورها السلطة، وهذا ما غير من طبيعة الخطاب، لذا رفض "أناتول" أن يتعامل مع صديقه من خلال هذه السلطة؛ فهو يرغب في أن تكون العلاقة بينهما بسيطة عفوية خالية من أي دافع أو أغراض نفعية، وهذا هو عين التأدب في الخطاب.

شروط النجاح:

لضمان نجاح الفعل الكلامي بين المتخاطبين ينبغي توفر القواعد التأسيسية التي نادى بها "غرايس"، لكن

إذن فالجملة دلالتها الحرفية الاستهزاء في حين أن دلالتها الضمنية هي الالتماس، وهذا ما اصطلاح عليه "سيرل" بالاستلزام الحواري، أو الأفعال اللغوية غير المباشرة، وقد اقترح "غرايس" مجموعة من القواعد لتبسيط عملية التخاطب وتشتمل على: "قاعدة الكم" و"قاعدة الكيف" و"قاعدة الورد" و"قاعدة الكيفية"، وإذا تم خرق إحدى هذه القواعد فينتج لدينا استلزام حوارى (24).

الحوار المسرحي:

تقوم دعائم الخطاب المسرحي على الحوار الذي يوظف فيه المتخاطبان كل طاقتهما الفكرية، والجسدية في كثير من الأحيان. ومن الدراسات المتميزة في إطار التداولية المسرحية ما قامت به "آن أوبرسفيدل" و"أوركيني" بتطبيقه ما لنظرية أفعال الكلام على الخطابات المسرحية. حيث توصلت أوبرسفيدل إلى أن خصوصية التلفظ المسرحي تتجلى في وضعيتين للتلفظ هما: وضعية التلفظ التخيلي، ووضعية التلفظ المشهدي (فوق خشبة المسرح)، وأن الكتابة المسرحية الحديثة تولي اهتماما كبيرا لصراع الأفكار والعواطف، التي تنتج عن صراع الأفراد والجماعات؛ إذن فالمرسح يوظف بصفة خاصة الخطاب العادي (اليومي) لإظهار الحركية الخاصة للعلاقات الإنسانية بالطريقة التي تتجلى فيها استراتيجية أفعال الكلام (25)

في حين أن هناك من يذهب إلى القول إن أفعال الكلام في المسرح ماهي إلا مجرد تمثيلات لفعل الكلام في الواقع؛ لأن حوارها خيالي وليست له أي صلة بالواقع، غير أن هذا القول مردود على أصحابه لأننا نرى أن عناصر الفعل الكلامي ك (الفعل التلفظي) متحققة دائما، فبمجرد أن يتلفظ المتكلم بقول فهو أنجز فعلا، ولو كانت الوضعية الخطابية غير حقيقية، فحينما يقول أحدهم أتوقف عن فعل ذلك الشيء فإذا توقف بالفعل يكون قد حقق من جراء ذلك فعلا رغم كون الوضع الخطابي خياليا.

والمتكلم قبل أن يتكلم، يطرح على نفسه مجموعة من الأسئلة من النمط الآتي: من أكون لأتلفظ

يملكون بين جوانحهم قلوبا مؤمنة تحترم وتقدس أماكن العبادة (المساجد والكنائس) على حد سواء، على عكس صديقه أندريه الذي جرفته المادية الغربية وأنسته تعاليم الدين المسيحي.

الأفعال الكلامية الجامعة:

إن النصوص مهما كان طولها لا تزدي بالضرورة دائما أفعالا كلامية مختلفة كالشكر والتهنئة والأمر والوعد. إلخ، وإنما تؤدي فعلا كلاميا واحدا في أحايين كثيرة، وهذا ما نجده في المقاطع الدينية، أو في مقام الشكر أو التعزية وغيرها، وهذا ما لسناء في المقطع التالي:

- سوزي: لمن هذا؟

- محسن: لك. . .

«سوزي: لي أنا؟... شكرا لك ياسيدي... لكن لماذا؟»

- محسن: هلمّا ما استطعت أن أقدّمه إليك، اعترفا بجميلك. . . فأرجو أن تقبله مني. . .
سوزي: أكرر لك شكري يا... مسيو... (30).

إن هذا الحوار في معظمه يحمل دلالة الشكر، لكن هذا لا ينفي وجود أفعال كلامية أخرى كالاستهزاء والتعجب وغيرها لأن العملية التخاطبية لا تقوم على فعل كلامي واحد وإنما تتضافر الأفعال الكلامية المختلفة لتعبر عن الكفاءة التداولية للمتكلمين.

وفي الختام نقول إن التداولية استطاعت أن تفتح آفاقا جديدة للدرس اللغوي بعد أن سادته الدراسات البنيوية الشكلية، وكذا التصورات التجريدية الذهنية فهي تمكنت من الاهتمام بالأطراف المشاركة في العملية التخاطبية، وتعتبر أن اللغة مؤسسة تضمن استمرارية الأقوال أثناء الخطاب. ويعتبر المسرح من أهم الميادين التي أثرت الدراسات التداولية بالعديد من الإجراءات حتى أضحت التداولية والمسرح كالعلة الواحدة ذات الوجهين لا يمكن الفصل بينهما.

هناك من أطراف الكلام من يخترق قانون التأدب الذي أكدت على أهميته "روبين لاكوف"، وراح يمارس سلطته على الآخرين من خلال خطابات تجسد الفرق بينه وبين الآخرين. وهذا النوع من الخطاب يبرز بقوة في الحوار الذي جرى بين "هنري" مدير تياترو" الأوديون" و"كلوتيلد" حارسة المقاصير.

- هنري: أينها الحمقاء كلوتيلد!... الليلة

رواية "الارليزية" . . . أتريد أن "الارليزية" بغير موسيقى؟! . . . أعدي محل "الأوركستر" حالا أينها الشمطاء! . . . (28).

هذه النعوت والشتائم وجهها هنري إلى كلوتيلد؛ لأنه يرى نفسه يملك السلطة التي تخول له إصدار هذا النوع من الخطاب، فهو يخترق قانون التأدب (قانون التودد) الذي يؤكد على أهمية إظهار الود إلى المرسل إليه

الاستنزاف الحوارية:

كما هو معلوم فإن اللغة ليست وسيلة للتعبير عن الأفكار أو توصيل المعلومات فقط، بل هي سبب في تحويل الوضعيات يجعل الآخر يمتدح بالتوايا التداولية للمتكلّم. وانطلاقاً من ذلك تلعب الأفعال الكلامية دوراً في تحويل مقاصد ومعتقدات المتخاطبين، وذلك من خلال العمليات الذهنية الاستنتاجية التي يقوم بها المتخاطبون والتي لا تظهر في العملية التلفظية. كهذا الحوار الذي جرى بين "أندريه" و"محسن"

- أندريه: أيها العصفور الشرقي!... تعد نفسك لدخول الكنيسة ما معنى هذا؟ إننا ندخلها كما ندخل القهوة، أي فرق؟... هنا محل عام، وهنا محل عام... هناك الأورغن، وهنا الأوركسترا.

- محسن: بل هناك السماء (29).

إن إجابة محسن تدل دلالة حرفية على أن الفرق بين المقهى والكنيسة هو وجود السماء، أما دلالتها الاستنزافية (الضمنية) فهي تشير إلى أن محسن من الذين

- (1) عبد الهادي بن ظافر الشهري، استراتيجيات الخطاب "مقاربة لغوية تداولية"، دار الكتاب الجديد، بيروت لبنان، ط1، 2004، ص21.
- (2) نقلاً عن: المرجع السابق، ص21-2.
- (3) عمر بلخير، تحليل الخطاب المسرحي في ضوء النظرية التداولية، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2003، ص135.
- (4) مسعود صحراري، التداولية عند العرب "دراسة تداولية لطائفة الأفعال الكلامية في التراث اللساني العربي"، دار الطليعة، بيروت، لبنان، ط1، 2003، ص16.
- (5) ينظر: فرانسواز أرميكو، المقاربة التداولية، ترجمة سعيد علوش، ص07.
- (6) أن روبول، جاك موشلار، التداولية اليوم علم جديد في التواصل، ترجمة: سيف الدين دغومس، محمد الشيباني دار الطليعة، بيروت، ط1، 2003، ص29. وينظر: محمد الخناش، الأساس اللغوي لنظومة الإبداع، مقاربة لسانية تداولية، مجلة التواصل اللساني، ع1، 2001، ص73، 97.
- (7) ابن منظور الإفريقي، لسان العرب، دار صادر، بيروت، لبنان، ط1، ح1997، ص273.
- (8) إبراهيم مصطفى، حسن الزيات، حامد عبد القادر، محمد علي الحجار، المعجم الوسيط، مجمع اللغة العربية، القاهرة، ط3، (د.ت)، ج1، ص261.
- (9) ينظر عبد الهادي ظافر الشهري، استراتيجيات الخطاب "مقاربة لغوية تداولية"، ص37-3.
- (10) أحمد التوكلي، قضايا اللغة العرسية في اللسانيات الوطيفة "سخط الخطاب من الجملة إلى النص"، دار الأمان، الرباط، (د.ت)، ص16-17.
- (11) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.
- (12) ينظر: المرجع نفسه، ص21-24.
- (13) أحمد الحمديني، دروس مسرحية مشتقة من الموقع الإلكتروني.
- (14) ألدريس بيكول، علم المسرح، نور دوي حشبه، دار سعد الصحاح، الكويت، ط1، ص21.
- (15) المرجع نفسه، ص28.
- (16) نقلاً عن: المرجع نفسه، ص11.
- (17) ينظر: ميرا قاسم ونصر حامد أبو زيد، مدخل إلى السيميوطيقا "العلامات في المسرح"، دار إلياس المصرية، القاهرة، 1986، ص241.
- (18) نقلاً عن: حسن يوسف، المسرح والتداولية، من الموقع الإلكتروني <http://asimmet.net/ressa-youssef/msm.htm>.
- (19) ينظر الموقع نفسه.
- (20) ينظر: فرانسواز أرميكو، المقاربة التداولية، ص62-61، و عمر بلخير، تحليل الخطاب المسرحي، ص169-160.
- (21) ينظر: مسعود صحراري، التداولية عند العرب، ص40-42.
- (22) عمر بلخير، تحليل الخطاب المسرحي، ص164.
- (23) ينظر: أحمد التوكلي، دراسات في نحو اللغة العربية الوظيفية، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1986، ص110.
- (24) ينظر: حسن يوسف، الموقع السابق.
- (25) توفيق الحكيم، عصمور من الشرق، دار النفيس، (د.ت)، ص4.
- (26) المرجع نفسه، ص51.
- (27) المرجع نفسه، ص33.
- (28) م. ن. ص10.
- (29) م. ن. ص62.

الدّراما بين النصّ والعرض

إساعيل بن اصفية

عبر مختلف عصورها (يوناني، روماني، إيزاباثي...) ومذاهبها (كلاسيكية، رومانسية، واقعية، رمزية...)، إلا أن تلك القواعد الأرسطية لم يمسهما التغيير إلا مساه خفيفاً، ولم يثر النقاد والمسرحيون القضايا الأساسية المكوّنة للعرض المسرحي إلا مع نهاية القرن التاسع عشر، حيث تبلورت فكرة الإخراج، وبدأت ترسم مع بداية القرن العشرين ملامح ثقافة مسرحية جديدة، كان من يسمونها أن لها النقد ينصبّ على القلب الأرسطي من حيث لغة النصّ ومكانته، والمتلقي، والبنية العامة له، وأصبح الجمهور، المخرج والممثل، الإضاءة والديكور، الموسيقى، مفردات أساسية في العمل المسرحي، وفي الثقافة المسرحية الجديدة.

ويما أن الإغريق أول من عرف هذا الفن وكتب له، ومارس التمثيل والإخراج، فإن الجدور الأولى لإشكالية النصّ/العرض في المسرح تعود إلى ذلك العصر، حيث كان الشاعر الإغريقي يبلع النصّ ويمثله ويخرجه، وتبعاً لذلك كان التوزيع والتثناء من نصيبه، وليس من نصيب الممثلين.

ومن اليونان، انتقل هذا الفن - كما انتقلت الفلسفة والمنطق - إلى مختلف شعوب العالم، وعرفه العرب في منتصف القرن التاسع عشر، من خلال تلك التجربة الرائدة التي أقدم عليها مارون النقاش (1817 - 1855) في لبنان عام 1848، والتي نؤرخ من خلالها

كان القرن الخامس قبل الميلاد إيذاناً ببداية تشكل فنّ جديد لدى قدماء الإغريق، عرف باسم المسرح. ويبدو أن القدرة على الخلق والإبداع لم تقتصر في هذا البلد وتحديداً في مدينتي أثينا وطيبة على المسرح، بل امتدت لتشمل علومنا وفنوننا أخرى. فالليونانيون هم معلمو الشعوب في الفلسفة والمنطق، وأساتذته في المسرح والملاحم، وقُدوته في الديمقراطية والحريّة، كانوا أول من عرف المسرح وعنهّم غُتت البحريّة قواعد هذا الفن وأصوله، كما أنشأ عليهم قواعد تلك العلوم. وأول من وضع نماذج لدور المسارح وقاعات العرض، وأول من مارس التمثيل والإخراج المسرحي، وارتبط هذا الفن في نشأته بمعتقداتهم.

ولم يكن العرض المسرحي كما هو عليه اليوم عملاً مشتركاً بين عدد من الأشخاص؛ من كتاب وممثلين ومخرجين وتقنيين، بل يسند في التجربة اليونانية إلى المؤلف (الشاعر) الذي يبدع النصّ ويمثله ويساهم في إخراجها على نحو ما شاع لدى رواد المسرح الإغريقي الكبار، أسخيلوس (525 - 456 ق.م)، وسوفوكليس (497 - 405 ق.م)، ويوريديس (485 - 406 ق.م) وأرسطوفان (448 - 385 ق.م)، الذين ساهموا في ترسيخ تقاليد هذا المسرح ووضع كل منهم لبنة في هذا البناء الشامخ، الذي أبدعته العبقرية اليونانية

وعلى الرغم من التطور الذي شهدته المسرحية

لبداية هذا الفن في الأدب العربي. وما تقدمه تلك التجارب الأولى لكل من النقاش وأحمد أبو خليل القباني (1832 - 1902) أن هذا الفن دخل على تراثنا الأدبي، نشأ تحت تأثير الثقافة الأجنبية، ومظهر من مظاهر الاحتكاك الثقافي بين الأديين الغربي والعربي، وما ميز تلك النشأة أنها ربطت النص بالخشبة والتمثيل والاتصال المباشر بالجمهور (المتلقي). فقد أقبل على تجسيد بواكيره الأولى على خشبة المسرح (1)، قبل أن يقدمها في كتاب لقناعته أن المسرح فن تمثيلي قبل أن يكون نصاً أدبياً مقروءاً. وقبل العرض الأول له وللمسرح العربي، قدم خطبة طويلة أتى فيها على تاريخ المسرح وأنواعه ورسائله وأسباب تأخره لدى العرب، ودوافع تفضيله للمهابة على المأساة، وقدم وجهة نظره في التمثيل والإخراج... وهي مقدمة كشفت عن وعي مارون بقواعد هذا الفن وأصوله. ولا شك أن الحديث عن الإخراج، والتمثيل، والمكان، والجمهور دعائم أساسية لأي عرض مسرحي، وقرن نجاح أي نص مسرحي بتوافر ثلاثة عناصر أساسية، حددها بقوله: (إن طلالة الرواية (المسرحية) ورواقها ويدعم جمالها يتعلق تلك بحسن التأليف، وثلاثة براءة المشخصين (الممثلين)، والثالث الأخير بالمحل اللائق (مكان العرض) (2).

واعتبر الجمهور عاملاً أساسياً في أي عرض مسرحي، لأنه هو المتلقي، بل هو المقياس الذي نحكمك إليه في نجاح النص أو إخفاظه، فראى تلك الطبيعة وسمى إلى استمالتها، فأثر المهابة على المأساة، واعتمد الشعر وأدخل مواقف الرقص والغناء، لأنها أقرب إلى طبيعة الجمهور العربي. وحين عالج موضوع الزواج أحترم التقاليد، فجعل هذا أرملة، مما يسهل الزواج بها، وجعل اشتراك الأب والأبن في حب فتاة واحدة أمراً غير مقبول، لأن طبيعة البيئة العربية تأمى ذلك.

بعد وفاته أنشأ آل النقاش فرقة تولى سليم النقاش إدارتها، وشرعت في مواصلة نشاطها المسرحي في بيروت ثم في القاهرة، فأعادت عرض مسرحيات

مارون، وقدمت أخرى أعدها كل من أديب إسحاق مترجم الفرقة وسليم النقاش رئيسها. وتبعاً لذلك، ومن خلال تتبع إسهام أسرة آل النقاش في المسرح، لوحظ أنها لم تحرص على طبع مسرحيات ابنها، بل على تمثيلها (3).

ولم يهتم أحمد أبو خليل القباني بالنص المسرحي إلا من حيث درامته وقابليته للعرض والتمثيل، ولا شيء غير ذلك. وقد اضطلع في هذه التجربة الرائدة - باعتباره مؤسس المسرح السوري وباعث الحركة المسرحية في مصر - بدور المؤلف والممثل والمخرج. ويزداد التركيز على الجانب التمثيلي في النص مع بقية الفرق الفنية التي كانت تزاوّل نشاطها المسرحي في سورية ولبنان ومصر. وكان من نتائج ذلك الاعتقاد الذي قصر المسرح على التمثيل أن افتقدت المكتبة العربية إلى معظم النصوص التي قدمتها تلك الفرق، لأن أولئك الذين كانوا يعدون النصوص للفرق المسرحية لم يلفحوا بولفانهم وترجماتهم إلى المطبعة، فضاء الكثير منهم **والأحفظ يد الزمان من الضياع بقي في أدراج بعض الفرق المسرحية في شكل مسودة أو مخطوط، يصعب أحياناً أن تعرف طبيعة النص: هل هو تأليف أم ترجمة؟ من الذي أعده للفرقة؟ وما هو الأصل الذي أخذ عنه؟ مما يجعل التعرف على النص، أو على معده أمراً في غاية الصعوبة، فكان التمثيل لا القراءة، محورياً أساسياً في تلك التجارب الأولى التي قدمها نخبة من رواد المسرح العربي، كالنقاش، والقباني، وصنع، ويوسف خياط، وجورج أبيض وغيرهم.**

وبانتقال النص من الأدبية إلى الفنية (التمثيلية) يصبح العرض المسرحي عملاً جماعياً يشترك فيه الجميع، من مؤلف، ومخرج، وممثلين، ومصمم أزياء، وموسيقي... يسهم كل واحد - حسب وظيفته - في نقل النص من حالة الجمود (الكتاب) إلى الحيوية والحركة (خشبة المسرح).

على الرغم من هذه الحقيقة التاريخية إلا أن عدداً من نقاد المسرح وكتابه نظروا إلى هذا الفن الوافد

إلى المسرح والتمثيل نظرة سخرية وازدراء، ولذا سعى إلى إبعاده عن هذا الجو الفاسد في نظره، فأرسله إلى باريس لتكملة دراسته القانونية. وعن هذا السبق في حياته للفن التمثيلي وللخشبة والجمهور على الأدب والمطبعة، يقول في مقدمة مسرحية «بيجماليون» التي نشرها عام 1942 وقدم فيها مفهومه للمسرح الذهني وخصائصه الفنية، يقول : (منذ نحو عشرين عاما كنت أكتب للمسرح بالمعنى الحقيقي، والمعنى الحقيقي للكتابة هو الجهل بوجود المطبعة) (5).

وإذا كان الحكيم حاول أن يعدل عن هذا الرأي عقب عودته من باريس، ويقترب من الخشبة ويربط المسرحية بالتمثيل، لا سيما بعد أن وقف على أصول هذا الفن هناك، وشرب من منابعه ومدارسه، إلا أن صدور مسرحياته الذهنية قد أكد مرة أخرى سيطرة فكرة أن المسرح أدب قبل أن يكون تمثيلا، وأقر في مقدمة إحدى مسرحياته الأسطورية أن فكرة التمثيل لم تكن تشغله، حيث شرع في تقديم تلك المسرحيات الذهنية: «أهل الكهف 1933، وشهزاد 1934، بيجماليون 1942، سليمان الحكيم 1943، الملك أوديب 1949، إيزيس 1955. ولم يجد أمامه غير المضعة، فهي الوسيلة التي يمكن من خلالها تقديم هذه الأعمال إلى الجمهور، فقال : (اتسعت الهوة بيني وبين خشبة المسرح، ولم أجد «قطرة» تنقل هذه الأعمال إلى الناس غير المطبعة، لقد تساءل البعض ألا يمكن لهذه الأعمال أن تظهر على المسرح الحقيقي. أما أنا فأعترف بأنني لم أفكر في ذلك عند كتابات روايات (مسرحيات) مثل أهل الكهف وشهزاد وبيجماليون، ولقد نشرتها جميعا ولم أرض حتى أن أسميها مسرحيات، حتى تظل بعيدا عن فكرة التمثيل) (6).

وازدادت الهوة بينه وبين الخشبة اتساعا بعد التجربة الفاشلة في إخراج أهل الكهف التي قدمت على خشبة المسرح ثلاث مرات (7)، وفي كل مرة كان مصيرها الفشل، وذكر أن هذا العمل لا يصلح للتمثيل، أو على

على أدبنا وحضارتنا نظرة مغايرة، فاعتبروه نصا أدبيا في المقام الأول وليس عرضا فنيا أو تمثيليا، قريطوه بالأدب والمحقوه بأجناسه، وصنفوه في العديد من الجامعات والكليات ضمن بقية الفنون الأدبية، فيدرس ويحلل كأي نص آخر. إنه جنس أدبي يتجه في فيه الكاتب إلى القارئ قبل المخرج، أداته فيه الكتاب لا الخشبة، ولا يشكل العرض سوى عنصر مهمته ترجمة ما هو مكتوب، وتحويل طبيعة المتلقي من قارئ إلى مشاهد، وتدخل العين إلى جانب الأذن كمصدر مؤثر في تلقي العمل الأدبي والتأثر به، وتبعاً لذلك لم تعد الخشبة وقاعات التمثيل الجسر الذي يعبر من خلاله النص إلى الجمهور، حيث انتقلت الأداة إلى المطبعة والكتاب.

وفي تاريخ مسرحنا العربي الكثير من الشواهد التي تقوم دليلاً على اعتبار المسرحية نصاً إبداعياً سواء حول إلى المسرح أو ظل محافظاً على طبيعته الأدبية.

كان توفيق الحكيم (1898 - 1988) مؤسس المسرحية الثرية في الأدب العربي، وأمام المسرحيين العرب أبرز الأسماء التي حاولت - في مرحلة مبكرة - الفصل بين المسرح والتمثيل، ونظرت إلى المسرح على أنه نص أدبي أعد للقراءة والمطالعة، قبل أن يكون نصاً تمثيلياً، على الرغم من أن علاقته بالأدب التمثيلي أسبق من علاقته بالأدب المسرحي والمطبعة والكتاب، فقد مارس التأليف وإعداد النصوص للفرق المسرحية، وهو لا يزال طالباً في الجامعة، ولم تتوقف العلاقة عند حد التأليف، بل كان يحضر العروض التجريبية، ويؤدي رأيه في التمثيل والإخراج، وذلك بحكم العلاقة الوطنية التي كانت تربطه ببعض الفرق التمثيلية، لا سيما فرقة زكي عكاشة التي قدمت له سنة 1924 مسرحية «الخطيب»، وهي أول مسرحية لتوفيق الحكيم تعرض على الخشبة، ومثلت له هذه الفرقة مسرحيتين عام 1926 هما «علي بابا» و«المرأة الحديثة» (4). وانغمس في الحياة المسرحية إلى درجة أخافت الوالد الذي كان ينظر - كغيره من المصريين -

الأقل لا يصلح للتمثيل على الوجه الذي ألّفه أغلب الناس.

وإزداد قناعة بصواب رأيه حين رأى انصراف الناس وإعراضهم عن متابعة ومشاهدة «أهل الكهف»، ويذكر نماذج وعينات من تعليق هؤلاء المنصرفين، مما حدا به إلى التدخل لدى القائمين على شؤون المسرح حتى يوقفوا عرض هذه المسرحية (8).

وتدخل في هذه القطيعة مع الخشبة عوامل أخرى، يقف في مقدمتها ازدياد المجتمع واستخفافه وسخريته من فن التمثيل وكل من يمتنه. فوالده إسماعيل رغم ثقافته، إلا أنه رأى في شغوف ابنه بالمسرح مظهرا من مظاهر الفساد والانحراف، فلم يكن التمثيل فنا محترما أو مقبولا اجتماعيا. وقد اعترف بتأثير هذه النظرة الاجتماعية السلبية للمسرح وللتمثيل على حياته الإبداعية، وأقر بذلك في إحدى رسائله إلى صديقه أندريه التي ضمنها كتابه «زهرة العمر»، حيث قال: (إن كلمة التخصيص (التمثيل) التي عرصني للإهانة في ندابة حياتي الأدبية ما زالت ترن في أذني. إن حدي في اليوم أن أجعل للمحوار قيمة أدبية بحيث ليقرا على أنه أدبا وفكر) (9).

واشتكى إليه استخفاف أهل الشرق بفن التمثيل وازدراءهم لمن يمتنه. ومن ملامحه أن والده سيفجع حين يعلم أن ابنه لم يقلع عن حب المسرح ولم يغير ذلك الاتجاه، الذي كان قد بدأه في مصر ولم يلغضت إلى القانون : (إن اسمي كما تعلم مقيد منذ زمن بجدول المحامين في بلادتي، إني في عرف القانون محام، ولكن أي محام ؟ لقد كانت فجيعة لأبي المسكين أيام أن يسمع ويرى أتي أتسى صفتي كمحام وأنحسر في زمرة الممثلين، أولئك الذين يسمونهم عندنا «الشخصيات»، الحق أنهم في مصر ليسوا بعد من الطوائف المحترمة. ولقد كان ملحن روائاتي «كامل الخلمي» (10) معي على قارعة الطريق يندندن ويلحن وهو عاري القدمين، إلا من قيقاب خشبي، تلك كانت بدايتي الفنية والأدبية) (11).

ولما كان التمثيل فنا لا يحظى بالاحترام والقبول على المستوى الاجتماعي ومدعاة للتندر والسخرية، وفي سبيل تجنب سيرته ألسنة الناس، وضمانا لأدبه المسرحي الإقبال، أثر توفيق المطيعة والكتاب على الخشبة والجمهور. وعمل هذا الإثارة بقوله: (لأن الأدب في بلادنا أكثر استقرارا واستمرارا وارتفاعا، فدفعت بمسرحياتي إلى المطيعة متجاهلا المسرح الذي كان وقتئذ في حالة احتضار حقيقي) (12).

ويبدو أن نظرة الاستخفاف هذه لم تقتصر على التمثيل والمسرح، بل امتدت لتشمل فن الرواية. فحين صدر كتاب «عن حديث عيسى بن هشام» لمحمد المويلحي (1858 - 1930) ذكر علي الراعي (1920 - 1999) أنه سمع من بعض المشغفين على سمعة آل المويلحي أنهم ذهبوا إلى والده واشتكوا إليه من أن ابنه يسوي في طريقة لا يحمد مغية السير فيه، بإنشائه كتابا يجري فيه مجرى أدب العوام (13).

وللمازني (1886 - 1958) قصة تؤكد هذه النظرة وتدعمها. أحببت أن أذكر أن أحد أصدقائه من الأدباء جاءه ناصحا حين علم أنه بصدد كتابة رواية، فقال له: (إن الرواية فن لا يليق بك ولا يناسب مركزك الأدبي، قال: فصدمني هذا الرأي ولكنني كنت أعلم من صديقي الإخلاص وحسن السيرة، وكان كلما لقيني وعرضت المناسبة يسألني أما زلت مصرا على كتابتها، فأقول نعم، فيهر رأسه أسفا ومشققا علي) (14).

وسبب هذه النظرة السلبية، كان توفيق الحكيم لا يضع اسمه أو لقبه على عدد من النصوص التي قدمها لبعض الفرق المسرحية (15)، وإذا كانت «أهل الكهف» قد أخفقت على مستوى التمثيل، إلا أنها حققت نجاحا كبيرا على مستوى القراءة، فقد طبعت مرتين في عامها الأول، ونقلت إلى عدد من لغات العالم، فترجمت إلى الفرنسية عام 1940، والإنجليزية والإيطالية عام 1945، ونشرت بالألمانية عام 1946، وأعيدت ترجماتها بعد ذلك، ودخلت المناهج الدراسية، ولا شك في أن نجاحها على مستوى المطالعة وإخفاها

بمنظار واحد، ووضع في خانة واحدة، وأجبر على اختيار إحدى الخاتين، إما القراءة والمطالعة، وإما العرض والتمثيل، وكان الجمع بين الهمدين أو لنقل بين الحسينين - في نظر هؤلاء - أمراً غير مقبول، مع أن النص الجيد في عرف النقاد والمخرجين هو الذي استطاع أن يجمع بين الغايتين؛ إقبال ورواج على مستوى القراءة والتمثيل معاً. وإن كان هذا لا ينفي أن ثمة مسرحيات ضعيفة أدبياً، قوية تمثيلاً، وحين نقلت إلى المسرح اعتبرت إحدى روائع هذا الفن وآياته. وبالمقابل، هناك مسرحيات أخرى افتقرت إلى مقومات العرض افتقاراً شديداً، ولكنها من الناحية الأدبية، وعلى مستوى القراءة لقيت رواجاً كبيراً على نحو ما أشرنا إلى مسرحية «أهل الكهف» لتوفيق الحكيم.

وبفعل شيوع الثقافة المسرحية بين الكتاب لا سيما فيما يتعلق بالجوانب النضوية، تهاوت فكرة أن النص إما أن يكون أدباً أو تمثيلاً، إلا أن النجاح الذي عرفته العديد من النصوص التي قدمت بحجة من كتاب المسرح في الوطن العربي (أعمال نعيمة عاشر 1924)، معين بسيسو (1924-1984)، يوسف إدريس (1927-1991)، وألفريد فرج (1929)، وسعد الله ونوس (1941-2000)، وعلي عقلة عرمان (1941) وغيرهم. حيث أعيدت طباعة بعضها لمرات عديدة، ودخلت المناهج الدراسية في الكليات والمعاهد المتخصصة، وقدمت على خشبة المسارح العربية. كل هذا يقف دليلاً على سقوط ذلك الحاجز الوهمي الذي فصل بين المسرح والأدب المسرحي، لفترة غير قصيرة. ولا شك في أن جودة تلك النصوص أدبياً ودرامياً، كانت رخصتها للدخول إلى المقررات والمناهج الدراسية، وجواز سفرها إلى الخشبة ومنصة العرض.

ولم يكن هذا التوجه لدى الحكيم في إثارة الجوانب الأدبية في النص، على حساب الناحية التمثيلية ظاهرة شاذة أو معزولة عن مسار المسرح العالمي، الذي يؤكد تاريخه أن معظم نفائس هذا المسرح ونصوصه الخالدة تشكلت - عبر الزمن - من مسرحيات قرئت

على الخشبة يؤكد حقيقة أن هناك العديد من النصوص المسرحية بحكم طبيعتها تصلح للقراءة أكثر مما تصلح للتمثيل. وإلى هذه الحقيقة نوزع إطلاق مصطلح «الأدب التمثيلي»، و«الشعر التمثيلي» (المسرحي) على النصوص التي أعدت أصلاً للتمثيل، ومصطلح الأدب المسرحي على النص الذي تكون غايته الأولى القراءة والمطالعة، سواء مثل أو بقي محافظاً على صبغته الأدبية.

سأهم توفيق الحكيم - بفضل مسرحياته الأسطورية - في إغناء مصادر الكتابة الإبداعية حين يمس وجهه نحو هذا المصدر الذي لم يكن المبدعون العرب يعرفون شيئاً عنه، إلا أنه في المقابل مثل مرحلة من تاريخ المسرح العربي تباعد فيها الأدب المسرحي عن التمثيل، وحدثت القطيعة بين النص والخشبة، فلم يعد الاهتمام يركز على الجانب التمثيلي، بل انصرف إلى الناحية الأدبية في النص، وتلك نتيجة شبه حتمية لضعف فن التمثيل في الوطن العربي وجدته على المجتمع الذي أنكر على التمثيل أن يكون فناً، وعلى الممثل أن يكون فناناً، ومن أمثلة ذلك أن المرأة لم تحترف التمثيل في بعض الأنظار العربية إلا في السنوات الأخيرة، وبسبب نظرة الاستخفاف والمهانة تجاه كل من يمتن هذا الفن.

وعلى النقيض من الحكيم، فإن نعمان عاشور ظل -طوال مسيرته المسرحية- يعلني من شأن الجانب التمثيلي في المسرح، يؤثر ويتصره، باعتباره المقوم الأساسي للدراما، وهذا الإثارة يتجلى منذ المراحل الأولى للكتابة، حيث يقول: (وهذه النصوص الأربعة التي قدمتها للمسرح، لم تكن مطبوعة في كتاب، وإنما منسوخة على الآلة الكاتبة، ذلك أنها نصوص كتبت لكي تمثل، لا لتطبع للقراء في كتاب) (16).

وتجلى ذلك الانتصار في حرصه على حضور التدريبات والعروض الأولى لمسرحياته، وسعيه لإخراج بعضها بنية الحفاظ على غاية النص ورسالته.

نتيجة لقصور الثقافة المسرحية، نظر إلى النص

قبل أن تمثل، وعرفت المطبعة والكتاب قبل أن تعرف الخشبة والإضاءة والموسيقى، أعمال كان صوت الأدب (الصبغة الأدبية) فيها أعلى شأنًا من صوت التمثيل، (إن المسرحيات العظيمة في العصور اليوناني والروماني، وفي عصر إيلزابيث، وفي أمثال تلك العصور السحيقة المتناهية في القدم... كان السبب في خلودها ووصولها إلى الجيل الحاضر، نسختها المكتوبة التي يعاد إخراجها واستساخها) (17).

ومما يقوي هذه الرؤية ويدعمها أن أرسطو شيخ النقاد نظر إلى التراجيديا من حيث كونها نصا أدبيا، أعد للقراءة، لا للعرض والتمثيل، ففي معرض حديثه عن وظيفة المأساة، لاحظ (إن التراجيديا قادرة على أن تصل إلى هدفها دون حاجة إلى التمثيل، وتؤثر فينا عندما نقرأها) (18).

وعلى مستوى الكتابة الإبداعية، كان المسرح في التجربة الإغريقية نصا أدبيا أيضا، وليس عرضا تمثيلا، فلم يكن التمثيل من أولويات المسرح، حيث اعتبروا العرض أشبه ما يكون بالإنجيزة أو النقل للنص من حال إلى آخر، فكبار مؤلفي المسرح اليوناني كانوا يقدمون نصوصهم مكتوبة إلى الممثلين الذين يستند إليهم أداء الأدوار بل كانوا يقدمونها إلى الجمهور أيضا، وعليه فإن الكتاب وليس الخشبة كان الأداة التي خلدت تلك النفاس التي أبدعتها العقلية البشرية عبر العصور والأزمنة، وحفظتها من الضياع والاندثار حتى وصلت إلى الأجيال المعاصرة، التي اتخذتها أنموذجا للاحتذاء والمتابعة، ولا يزال الكثير من الكتاب المبتدئين في الغرب، يكفون على دراسة تلك النماذج قبل الإبداع.

وإذا كانت الثروة المسرحية العالمية تشكل في معظمها من تلك النصوص التي وصلتنا بواسطة المطبعة وقرئت بوصفها أدبا، فهل المسرحية الخالدة يجب أن تكون نصا أدبيا قبل أن تكون عرضا تمثيلا، نصا صالحا للقراءة قبل أن يكون صالحا للعرض ؟

الثابت في هذا أن النص الجيد يبقى كذلك سواء أطلع عليه بواسطة الخشبة أو الكتاب، فاللذة أو المتعة، التي نشعر بها حين نقرأ تلك النصوص لا نلحظ أنها تسقط، بل تبقى - وقد تزداد- حين ينقل النص إلى الخشبة بدخول الممثلين كوسيلة إمتاع أخرى. يقول روجر بسفيلد (إن المكتبات - وبالأحرى دور الكتب - قد خلّدت الأدب المسرحي الذي أنتجته جميع العصور والتمثيلات التي غابت الزمن حتى وصلت إلينا هي تمثيلات نعزها وتقدرها، بوصفها أدبا ومسرحا معا) (19).

وكان سعد الله ونوس أحد كتاب المسرح العربي المعاصر الذين شغلتهن ثنائية النص/العرض، وشكلت إحدى هواجسه، فعرض لها في كتاباته الإبداعية والنقدية، على أساس أنها تشكل جزءا لا يتجزأ من الإبداع المسرحي على نحو ما كشفت عنه بعض قصوره، مثل : «سهرة مع أبي خليل القباني» و«حظة سمر من أجل خمسة حزيران»، هذه الأخيرة التي لا يزال فيها على نزاع فني بين الكاتب الشاعر عبد الغني (بين المسرح الذي تصدى لعرض هذا النص أو تحويله لعرض فني، فأكثر ما يؤرق الكاتب في المسرح هو النص، ومضمونه الفكري، ولا يرى في العرض إلا ترجمة له) (20). وساهمت الكتابات النقدية بحكم طبيعتها في ازدياد الهوة بين النص والخشبة، فأماصت في دراسة العناصر الأدبية للنص المسرحي من حوار وشخصيات وصراع وبين زمانية ومكانية، وربطت بين هذه العناصر الفنية والرسالة الاجتماعية للمسرح، وأسقطت الجوانب الأخرى للنص من ممثلين وجمهور وملابس وإضاءة وموسيقى، وتم الربط بين القيمتين الجمالية والتفعية (الرسالة) للنص، وأهملت قيمته التمثيلية، ولذلك عدت مثل هذه الدراسات - في نظر بعض المختصين، من نقاد ومخرجين - قاصرة وغير مكتملة، لأنها تجاهلت طبيعة المسرح كظاهرة اجتماعية أيضا، ورسخت في ثقافتنا أن المسرح نص أدبي أعد للقراءة والتحليل، وليس للعرض والتمثيل،

وبالتالي أبعد المسرح عن صفة التمثيل التي لازمت منذ المراحل الأولى من نشأته.

ولاشك في أن العودة إلى بعض كتابات أعلام النقد المسرحي في الوطن العربي، أمثال محمد مندور وعلي الراعي وزكي العشماوي، وإبراهيم حمادة في مصر، وعدنان بن ذريل وعلي عقلة عرسان وزيد محبك وعبد الله أبرهيف في سورية... وغيرهم من النقاد الذين عرضوا إلى الظاهرة المسرحية تؤكد هذه الحقيقة، فلا أثر في هذه الدراسات لإشكالية العرض والتمثيل ومكونات الظاهرة المسرحية من جمهور وممثلين وإخراج وموسيقى وديكور وإضاءة، وماهي مقومات النص التمثيلي، وهل المسرح نص أدبي أم عرض تمثيلي؟ هل يتوجه الكاتب المسرحي إلى قارئ أم إلى متفرج؟ هل النصوص المسرحية قادرة على خلق مسرح؟ وغيرها من الأسئلة التي يمكن طرحها

ومما زاد في اتساع الهوة بين الأدب المسرحي والمسرح (المكان)، إعلاء نخبة من كتاب المسرح ونقاده للجوانب الأدبية في النص على حساب الواسي التمثيلي، حيث اختلفت الكثير من النقوش المقدمة إلى مقومات العرض المسرحي (إن عدد الكتاب المسرحيين الذين يكتبون تمثيلات لها قيمتها كأدب مسرحي يفوق بكثير عدد الأدباء الذين يكتبون تمثيلات صالحة للمسرح) (21).

كسل هذا وغيره جعل الكتاب والمطبعة يتحولان إلى أداة أساسية لنشر النص وإذاعة بين المثقفين، فرجحت كفة القراءة على حساب التمثيل.

أما الشق الثاني من ثنائية القراءة/التمثيل أو النص/العرض في المسرح، فيتمثل في اعتبار المسرحية نصاً تمثيلاً، وهي رؤية يتبناها عدد من الكتاب والمخرجين والمثقفين الذين يرون أن العرض هو الركيزة الأساسية لأي نشاط مسرحي، ولا يأخذ النص صفة المسرحية إلا عندما تتوافر فيه شروط الحضور المسرحي، ويحقق فعل الفرجة، فربطوا النص بالخشبة والتمثيل، منطلقاتهم

في ذلك أن المسرحية عمل قصد به التمثيل لا القراءة، وتبعاً لذلك أطلقوا عليه الأدب التمثيلي، وفي تاريخ المسرح العالمي الكثير من الأدلة على أسبقية التمثيل وأولوية العرض في النص المسرحي، فالمسرحيات الأولى التي قدمها رواد المسرح الإغريقي ثم الروماني، لم تكتسب صفة المسرحيات، ولم تحز تأشيرة السفر إلا عندما قدمت على خشبة المسرح وكانت النصوص الأولى في روما، تكتب من أجل أن تقدم على خشبة المسرح، وفي الأغلب الأعم مرة واحدة، فالهدف الأسمى الذي كان يبغيه صاحب العرض هو تسجيل الحدث في ذاكرة الجماهير (22).

والكثير من مشاهير كتاب المسرح العالمي الحديث آثروا التمثيل أيضاً، بل إن بعضهم أسقط صفة مسرحية على كل نص لم يعد أساساً للعرض، ويرى أنها غير جديرة بأن تطلق عليها صفة مسرحية، فقد ذهب بريخت (1889-1956)، إلى أن (المسرحية غير جديرة بهذا الاسم وغير قابلة للفهم إلا عندما تقدم على الخشبة) (23)

وقبله كان تولييه (1622-1673) الكاتب الفرنسي الشهير بملاحيه، وأحد شهداء المسرح العالمي (حيث مات وهو يقدم أحد العروض) يقول: (إن الكوميديا لم تكن تليق إلا من أجل التمثيل، ولا أنصح بقراءة مسرحياتي إلا إلى الأشخاص الذين يمتلكون عيوناً قادرة على كشف اللعبة المسرحية أثناء القراءة) (24).

وهكذا أدت غزارة الإنتاج إلى تضائل الجانب التمثيلي للمسرح، وفسحت المجال واسعا للقراءة والمطالعة، فلو فرضنا أن جميع ما كتب خلال سنة واحدة صالح للعرض، فمن أين لنا بالإمكانات المادية والبشرية التي تحول هذه النصوص أو معظمها إلى الخشبة، في ظل وجود بعض العروض المسرحية التي يستمر عرضها لشهور، بل لسنوات متتالية.

ومع أن الكثير من النصوص المسرحية في الأدبين الغربي والعربي قد دخلت مناهج الدراسة وقرئت

ويستغلها المخرج، ينتقل النص من حالة إلى أخرى :
(من الحياة المثالية للكتاب إلى حياة مادية على خشبة المسرح) (25).

وإذا كانت حجة المدافعين عن أدبية النص المسرحي، ترى أن العديد من المسرحيات جيدة ومشهورة مع أنها لم تعرف طريقها إلى المسرح، ولكن انتقالها من مستوى القراءة إلى مستوى التمثيل، ومن الكتاب إلى الخشبة سيسهم في تألقها وتوحيدها، بفضل تلك التقنيات التي يستخدمها المخرج، وبفعل التحول الذي يصيب بعض عناصرها الفنية، فاللغة التي كانت جامدة صامتة مكتوبة تتحول إلى لغة مرئية منطوقة ومؤداة، بحيث يعطيها معناها الصحيح في الزمان والمكان، للذين يصبح الممثل والمشاهد شركة فيها) (26).

وتتحول الشخصيات- هي الأخرى- بفعل هذا الانتقال من حالة الجمود إلى الحركة والانفعال، من شخصيات ورقية إلى أخرى ترى رأي العين، وهي تتطور بالصراع، تحب وتكره، جادة في هذا الموقف، وهزلة في الآخر، وتتحول تلك الملامح الفيزيولوجية (الجسدية) إلى لغة غير منطوقة، ودون إجهاد، نفهم من خلال تلك التعبيرات الجسدية امتعاضها من هذه الشخصية، ومن حديثها وسلوكها، واستحسانها للآخرى.

فالخشبة تمنح الشخصية إمكانا بأن تعبر (بالوجه والعينين، وبالأذراعين وبالكفين، وبالوقفة وبالجلسة، وبالسكته وبالكلام، وبالصمت... إن الممثل جهاز كامل للتعبير والتصوير) (27).

وهكذا، تتضافر هذه الأدوات الفنية من إضاءة وموسيقى وديكور في توهج النص وإضاءة الجوانب المظلمة فيه، وهو ما لا يتحقق له إن هو ظل محافظاً على أدبيته وقابعاً بين دفتي كتاب. وبنقله من الكتاب إلى الخشبة تعدد قراءاته، وتنوع، قراءة المخرج، قراءة الممثل، ثم قراءة الجمهور، باعتباره

بوصفها أدباً جيداً، وطُبعت في كتب وأعيد نشرها مرات عديدة، كما هو الحال في مسرحنا العربي مع مسرحيات شوقي، وتوفيق الحكيم، ونعمان عاشور، والفرد فرج، وسعد الله ونوس، ويوسف إدريس، وعلي عقلة عرسان، وعبد الرحمن الشرقاوي وصلاح عبد الصبور، ويوسف العاني، ووليد إخلاصي، ومحمد الماغوط... الخ. إلا أن الأصل في المسرح يظل ثابتاً، وهو أنه أدب تمثيلي، ألف لا ليحفظ به بين دفتي كتاب، وفي رفوف المكتبات، بل ليمثل في المسارح ودور العرض، أمام جمهور من الناس، إنه نوع من الكتابة المسرحية، لا يتوجه فيه المؤلف إلى القارئ دائماً، بل إلى المتفرج عن طريق المخرج، يركز على فضاءين للكتابة، أحدهما فضاء النص، وثانيهما فضاء العرض، وعلى الرغم من أن الأول يشكل القاعدة والأساس للثاني، إلا أنه يختلف عنه، وتلك إحدى سمات التمايز والاختلاف بين ماهو نصي وبين ماهو تمثيلي. وفي سبيل تجسيده على الخشبة لا بد من توافر عناصر أساسية أهمها : مخرج يمتلك رؤية درامية ويتحكم في عدد من التقنيات، من إضاءة، وملابس، وموسيقى، وديكور... وجمهور يقدم له هذا العرض، لأننا لا نتصور عرضاً مسرحياً دون جمهور. فقد تتخلى عن بعض التقنيات كالديكور أو الموسيقى مثلاً، ولكن من الصعب أن تتخلى عن الجمهور، فهو عنصر أساسي في العرض المسرحي، لأن إقباله على هذا الفن يساعد على ازدهاره، والانصراف عنه يكون سبباً في بواره وكساد. إنه بمثابة الناقد الكبير الذي يحكم على النصوص بالإخفاق أو النجاح.

وما دام النص بين دفتي كتاب، فيظل - في نظرهم - ميتاً أو أشبه بالميت، ولا تدب فيه الحياة ولا يعود إلى فطرته إلا عندما يتحول إلى المسرح، ويتولى أمره مخرج يشرف على بث روح الحياة فيه، مستغلاً في ذلك عدداً من الإمكانيات الفنية والتقنية. وحين تتوافر مثل هذه الإمكانيات التي تقدمها الخشبة

المتلقي الأخير، وصاحب سلطة على النص، الذي لم يعد في المفهوم البارتي تعبيراً عما يجري في ذهن الكاتب، بل أصبح النص قابلاً لتأويلات القارئ وتفسيراته.

وتتجسد ملامح ثراء النص وتوجهه في ظواهر أخرى، أبرزها أن الإخراج يسهم في إبراز الرؤية الفكرية للنص وترسيخها، وربما قدّم المخرج رؤية مغايرة، كأن يحول النص من السلبية والانهازية إلى الإيجابية، لأن التجارب المسرحية الحديثة في الإخراج لم تعد تقتصر وظيفة المخرج على نقل كلمات النص وشخصه من حالتها المثالية على الورق إلى أخرى مادية، وإنما (تجاوزت ذلك إلى تفسير النص تفسيراً يقوم على رفض الجوانب السلبية في الواقع الاجتماعي، والدعوة إلى موازنة المجتمع بكل مؤسساته) (28). لأن اختلاف الرؤية بين المخرجين، وتباين سبل تناول المسرحية، وتعدد الثقافات عوامل أساسية تقف وراء الإخراج المتعدد للنص الواحد.

وانطلاقاً من هذا المنظور، تبدو الدراسة الأدبية للنص المسرحي قاصرة، وتبدو القراءة أكثر قصوراً، لأنها لا تستطيع إثماده بالشكل الذي يتاح له حين ينقل إلى الخشبة، ولا تملك من الإمكانيات ما يجعلها تحقق ذلك. ولأنها، من جانب آخر، تتجاهل طبيعته كظاهرة اجتماعية أيضاً، تلك الطبيعة التي جعلت منه أدياً تمثيلاً في المقام الأول، وإن حالت الظروف دون تمثيله. فالتص لا تتجلى (أهميته الفنية والأدبية والوظيفية إلا بتجسيده فعلاً مرئياً ومحسوساً، أن يصل إلى الآخرين عبر اللمن والأذن والإحساس العام الذي يرتبط بالحياة السائلة، وبالذاكرة الثقافية والاجتماعية الشاملة) (29).

ولما كان الجمهور في المسرح التمثيلي يمثل الضلع الثالث بعد المؤلف والمخرج، فإن أصحاب هذه الفرق منحوء عناية خاصة، لأن العرض يقدم إليه وهو الحكم، ولذا أوجب إمتاعه بغية نيل رضاه.

وفي سبيل تحقيق ذلك، فإن معدّ النص أو المخرج في التجارب الأولى كان لا يتوانى في التصرف فيه، فيضيف أحداثاً إلى النص الأصلي أو يحذف أخرى، يغير نهاية المسرحية أو يدخل عليها مواقف الغناء والإنشاد، انطلاقاً من أن العلاقة بين المخرج والمؤلف علاقة اتلاف وتكامل ولا علاقة تضاد أو تصادم.

وتلك بعض مواصفات العديد من النصوص التي كان يقدمها أديب إسحاق، وطانيوس عبده، ونجيب الحداد وعثمان جلال، فقد عزّ على نجيب الحداد أن تكون نهاية حمدان بطل مسرحية هرناتي (30) الموت والانتحار بالسّم، بعد أن قاوم الملك وتكرّر للتقاليد في سبيل الاحتفاظ بحييته. واستجابة لرغبة الجمهور وسعيًا إلى رضاه، خالف طانيوس عبده في ترجمته لمسرحية "هملت" النص الأصلي، فلم يجعل البطل يموت مسموماً، وهو الذي دافع عن الشرف وانتقم لأبيه

وكالمؤلفين أبرز مسرحي عصر النهضة دفاعاً عن الجانب التمثيلي في النص المسرحي، وكان يرى أنه من الصعب تقييم النص قبل مشاهدته على خشبة المسرح، ولخص هذا الموقف في كلمة مأثورة: (لا يمكن أن نحكم على المسرحية قبل تمثيلها)، وهي فكرة نجد صداها يتردد لدى عدد من نقاد المسرح وكتابه، حيث ذهب توماس ستيرن إليوت (1898 - 1956) إلى أن تحليل الوضع الفني الحقيقي للمسرحية قبل عرضها يظل غير مكتمل إلا حين تتجسد على الخشبة: (إن المسرحية لا يصح بحال من الأحوال أن يكون لها كيانها كمجرد عمل من الأعمال الأدبية أو المطبوعة، وإذا كان لنا أن نقلوها كعمل درامي، وبالأحرى بوصفها مسرحية، فيجب أولاً أن يفترض أن المؤلف كان يضع نصب عينه كلا من الممثلين والجمهور حين كان يكتب سطوراً) (31). ويجعل الأردس نيكول - الناقد المسرحي الكبير، وصاحب المصنفات الكثيرة حول المسرح (32) من التمثيل مقياساً أساساً للنجاح

(تمثيل أي رواية على خشبة المسرح هو الوسيلة الوحيدة للبلوغ بها إلى ذروتها) (33).

وعلى الرغم من أن تناول يوصف نجم للمسرحية في الأدب العربي لم يخرج عن نطاق التأريخ لهذا الفن وتتبع مسارات التأليف فيه، إلا أن أهم ما ميز ذلك التقويم أنه لم يغفل الجانب التمثيلي، حيث اهتم بظاهرة العرض، من خلال تركيزه على الجمهور والممثل والمسرح (المكان) كإحدى المكونات الأساسية لأي عرض مسرحي، فكان من أسبق نقاد المسرح اهتماما بالجمهور، الذي يعد الضلع الثالث في المسرح التمثيلي؛ فهو المتلقي والمقياس الذي نحتكم إليه في نجاح النص أو إخفاقه، وأقر بأن دراسة المسرح تفترض أن تربط بينه وبين (بيئته الطبيعية وهي المسرح. فالمسرحية تتميز عن سائر فنون الأدب الأخرى بأنها تكتب لتمثل على المسرح وللمسرح ومثليه وجمهوره أثر في توجيه الكتاب الذين يسمون في الحركة المسرحية، مؤلفين و مترجمين أو معربين) (34)، وشكّل هذا الالتفات إلى بعض المقومات الأساسية للعرض المسرحي (المؤلف، الجمهور، المكان، الممثل) إحدى الومضات المشرقة في الكتاب، سعى من خلالها إلى إخراج النص من تلك النظرة الأحادية التي ظلت ترى أنه خطاب أدبي، وليؤكد للمثقف العربي سواء أكان مبدعا أم متلقيا أن النص لم يؤكد حضوره، ويساهم في نجاحه إذا ظل بعيدا عن الخشبة (المنصة)، ذلك أن بقاءه بين دفتي كتاب في الدرج أو على الرف قد يكون سببا في طمسه ونسيانه، لأن المسرحية في منظور البعض (ليست قطعة من الأدب للقراءة، وإنما المسرحية الحقيقية ذات خصائص ثلاث، فهي أدب يمشي ويتكلم أمام أبطارنا) (35).

وللدلالة على الأهمية التي يقدمها العرض للنص المسرحي، نشير إلى ضعف بعض المسرحيات من الناحية الأدبية أو الدرامية، وربما افتقد بعضها إلى ما لا بد منه في المسرح، إلا أنها تتحول بفعل الإخراج

الجيد إلى إحدى روائع المسرح ودرره، وقد يكون النص جيدا أدبيا وتمثليا، إلا أن سوء إخراجها يؤدي به إلى السقوط. من ذلك مثلا أن مسرحية "ترويض النمرة" لشكسبير (1564 - 1616) على الرغم من قوتها الدرامية، فإن إخراجها على يد فرقة عادية جعل منها (عملا كئيبا لا روح فيه ولا إلهام) (36). وحين أعيد إخراجها على يد مخرج آخر لقيت رواجا كبيرا (37)، فأين الحقيقة هل نصف المسرحية بالكتابة كما في التجربة الأولى؟ أم بالحياة والحياة كما في التجربة الثانية؟ وفي هذا دليل على أن اعتبار تمثيل النص مقياس للجودة حكم ليس من السهولة التسليم به.

كان من نتائج التطور الذي شهده المسرح أن أعيد التفكير في بعض ما كان يعتبر مسلمات وأولها اعتبار التمثيل المعيار الأساسي الذي نحتكم إليه في تقويم النصوص، بحيث استقل العمل الدرامي عن الإخراج والتمثيل دون أن يفقد جوهره الدرامي، وأدرك الجمهور أن المسرحيات التي طلت تمثل يمكن (أن تقرا كما ألدك كميرود المسارح بعد وقت طويل أن المسرحيات التي نظروا إليها على أنها مسرحيات أدبية من الممكن تقديمها على المسرح) (38).

وبدأت العلاقة بين المسرح والأدب المسرحي تطرح إشكالات أخرى فرضها التطور الذي شمل النص والإخراج، منها علاقة المخرج بالمؤلف، وطبيعة تلك العلاقة ونوعها، فكلما اتسمت بالتعاون ساهمت في نجاح النص، فليس كل ما يقدمه الكاتب صحيحا، كما أن رؤية المخرج ليست بالضرورة صائبة. ومن هذه الإشكالات حرية التصرف في النص وحدود تلك الحرية، وعلاقة المؤلف والمخرج بالتمثيل باعتباره أحد الأطراف لنجاح أي عرض مسرحي، إلى جانب دور العرض، ودورها في تطور المسرح، وضرورة توفير الجوانب المادية التي تسهم في نجاح إخراج النصوص، تلك بعض إشكالات المسرح المعاصر.

- (1) لم تكن في بيروت قاعة للتشيل، فعباً إحدى عراف البيت الذي كانت الأسرة تسكنه، واتحدت قاعة للعرض، وذكر الرحالة الإنجليزي دايفد أركيو هارت الذي كان أحد ضيوف هذا العرض أن مارون استطاع أن يجعله قريباً جداً من قاعات التشيل الأوروبية. انظر محمد يوسف نجم، المسرحية في الأدب العربي، ص 36.
- (2) حورية محمد حمو، تأصيل المسرح العربي، ص 89.
- (3) جمعت أعماله ونشرت في كتاب أزرة لبنان، طبع عام 1869.
- (4) توفيق الحكيم، السلطان الحائر، ص 234.
- (5) توفيق الحكيم، يجماليون، المقدمة.
- (6) محمد مندور، مسرح توفيق الحكيم، ص 56.
- (7) أول إخراج لها كان سنة 1915 على يد رامي طليعات سنة 1915، وأعاد بيل الألفي إخراجها سنة 1960.
- (8) محمد مندور، مسرح توفيق الحكيم، ص 47.
- (9) توفيق الحكيم، زهرة العمر، ص 174.
- (10) كامل الخولي، من تلامذة أبي خليل القباني، وأحسن من مثل المسرح بعده.
- (11) زهرة العمر، ص 14.
- (12) حورية حمو، تأصيل المسرح العربي، ص 275.
- (13) علي الراعي، دراسات في الرواية المصرية، ص 10.
- (14) أحمد إبراهيم الهوازي، مصادر نقد الرواية، ص 93.
- (15) توفيق الحكيم، السلطان الحائر، ص 242.
- (16) روجرم بسفيلد، فن الكاتب المسرحي، ترجمة دريني خشبة، ص 117.
- (17) محمد اسماعيل، الحيلة المسرحية، العهد الجديد، ص 21.
- (18) المرجع نفسه، ص 21.
- (19) فن الكاتب المسرحي، ص 21.
- (20) المرجع نفسه.
- (21) الحيلة المسرحية، عدد 44، ص 19.
- (22) المرجع نفسه، ص 20.
- (23) المرجع نفسه.
- (24) عثمان عبد العلي، عناصر الرؤية عند المخرج المسرحي، ص 31.
- (25) وليد منير، جذلية اللغة والحديث في الدراما، ص 16.
- (26) حورية حمو، تأصيل المسرح العربي، ص 169.
- (27) عناصر الرؤية عند المخرج المسرحي، ص 25.
- (28) تأصيل المسرح العربي، ص 72.
- (29) إحدى مسرحيات مكتور هيجو، التي عربها باقندار نجيب الحداد.
- (30) -الأردايس نيكول، علم المسرحية، ترجمة دريني خشبة، ص 27.
- (31) نقل دريني خشبة معظم هذه الصفات إلى العربية بتكليف من وزارة الثقافة المصرية.
- (32) علم المسرحية، ص 90.
- (33) محمد يوسف نجم، المسرحية، ص 6.
- (34) جذلية اللغة والحديث في الدراما، ص 15.
- (35) علم المسرحية، ص 91.
- (36) المرجع نفسه، ص 91.
- (37) عز الدين إسماعيل، قضايا الإنسان في الأدب المسرحي، ص 35.

الزمنية والفضائية في الفرجة المحمية

آية علاقة؟!

عبد الحليم المسعودي

تجربة إدراكية تؤسس لنمط جديد في علاقة التلقي وبالتالي في دور الفرجة كظاهرة يتنامى فيها الوعي بصورة إعادة النظر في دور المسرح ونظرة للعالم.

يؤكد المختصون (1) في مجال تحليل العروض الفرجية المسرحية انطلاقاً من إدراك التلاحم بين معطى الزمان والفضاء على الصعوبة الإجرائية لا بخصوص الفصل بينهما من أجل دراسة ووصف كل ظاهرة على حدة، بل الصعوبة في مراقبة التداخل بينهما باعتبار أن معطى ثالثاً يشكل بدوره وسيطاً أساسياً في تحقق هذا وذاك، ويتمثل في الفعل الذي تمثله الوحدة الجسدية للممثل.

حتى لكان الفرجة تجرّد ماهيتها في ثالث قائم على نوع من الاتكال المتبادل (L'interdépendance) بين زواياها الثلاث في تحديد الواحد للآخر: زمن يتجلى بشكل مرئي في الفضاء، فضاء يتوقع في الحيز الذي ينشأ فيه الفعل، وفعل يتحقق في مكان وفي لحظة معينة. وبناء على هذا النوع من الاتكال المتبادل بين الزمن والفضاء والفعل، تتأسس الفرجة وتتحقق ويصبح كل معطى من هذه المعطيات الثلاث هوياتاً ناقصة، فبدون فضاء يظل الزمن مجرد وقت خام (de la durée pure) وبدون زمن يظل الفضاء

تشكّل التجربة الفضائية والتجربة الزمنية الأساس المزودج الذي تقوم عليه الظاهرة الفرجية في المسرح، باعتبار أن كلا الظاهرتين الزمنية (la temporalité) والفضائية (Spacialité) يؤسسان في لقائهما الحتمي، والبدهي، الإطار الذهني والمادي الذي تنتزل فيه الفرجة المسرحية كعمل لها تمتد به الكتابة الدرامية.

وقد برهن المسرح منذ الأرغون الأول الأرسطي والمتمثل في كتاب "فن الشعر" وصولاً إلى اكتمال ملائح المسرح الدرامي الكلاسيكي أهمية الترابط والتلازم بين الظاهرتين إلى حد التماهي والتزجد.

وما قوانين الوحدات الثلاث والالتزام بها في إنشائية الخطاب المسرحي كتابة وفرجة إلا تعبير عن الشعور الباطني لدى المسرحيين بالترابط العضوي بين خطي الزمنية والفضائية، وإقرار بأن المسرح القائم على المحاكاة هو محاولة دائمة لإعادة إنتاج الزمن والفضاء كما في المرجع الأساسي أي "مرجع الحياة والطبيعة". فتمثل العالم في مسرح المحاكاة لا يتحقق إلا بشروط هذا الالتزام وما الإخلال بشروطه إلا تهديد للأسس العميقة والمقدسة لمسرح المحاكاة، كما سيكون هذا الإخلال إعادة نظر في الزمنية والفضائية

(Le Paradoxe) والتضليل والمراوغة والاستغراق، أي البرودة في علاقته بالدور أو الشخصية التي يتقمصها، لكن حضوره يظل حضوراً واحداً لا يزدوج حقيقة فيزيائية ملموسة لا تقبل النقص أو التشكيك، وعدم الخوض إلى الطبيعة الإزدواجية هذه، هي الضمان الموضوعي لتحقيق إنتاج التجربة الزمنية والتجربة الفضائية باعتباره هو الأصل والجوهر الذي ينبع منه تمدد الفضاء أو تقلصه ومنه أيضاً ينطلق الزمن أو ينقضي، بل إن الطبيعة اللاإزدواجية لحضور هذا الممثل هي المسؤولة على الطبيعة الإزدواجية التي عليها الفضاء والزمن تماماً كما يدركها بدوره المتلقي أمام الفرجة المسرحية.

وبناء على هذه المعطيات التي لا تحدّد فعلاً ماهية واضحة للفضائية والزمانية بحكم تداخلها داخل الفرجة المسرحية، بل تساهم في رصد الزمنية والفضائية كتجربة حيّة بالنسبة للمتلقي، فإن المسرح الغربي منذ أرسطو إلى حدود اكتمال المسرح الكلاسيكي أي إلى حدود اكتمال الملامح النهائية للدراما قد حاول حل المعادلة بين الزمنية والفضائية الفرجوية من جهة، وبين الزمنية والفضائية المرجعية من خلال الانضباط قوانين محدّدة قائمة على مبدأ المحاكاة وهي قوانين الوحدات الثلاث، فيما ظل الممثل في هذا المسرح الدرامي وهو منشئ الظاهرة الزمانية والفضائية والرابط بينهما حياً لهذه القوانين، ولا يمكنه التصرف أو التلاعب بزمان الفرجة وبالتالي فهو دائم الحضور في المساحة المرتبة التي تمنحها الفرجة.

وبناء على هذه التقاليد الدرامية الأسرة جاءت شرعية إعادة النظر في قوانين المسرح الدرامي أو المسرح الأرسطوطاليسي، وهو المشروع الذي يقترحه برتولد بريشت (B. Brecht) والمعروف باسم المسرح اللاأرسطوطاليسي أو الملحمي (Théâtre épique) الذي سيعيد النظر في التجربة الزمنية والفضائية ضمن تجلياتها في الفرجة الملحمية.

في البداية لا بدّ من الإشارة إلى أن تسمية

مجرّد تمثّل للحيزيّة، ويدون زمن أو فضاء لا يمكن للفعل أن يتحقّق.

إن الفرجة المسرحية منذ أرسطو قائمة بالأساس على القدرة على الإيابة (démonstration)، أي فعل الإيابة الإغريقي (deixis) بشئ الوسائل سواء عن طريق القول (التلفظ) أو الحركة من خلال هذه الوسيط الأساسي الذي تقام عليه الفرجة كلّها ألا وهو الممثل الذي يعدّ أحد أهمّ ركائز الإيابة في الفرجة، أي أنّه بمثابة "الإله" الذي ينبع منه كل شيء في الفرجة والذي يتجلّى في حضوره كما يعتبر عن ذلك باتريس بافيس (P. Pavis) (*) محاطاً بهالة لا تترحه أبداً، هالة تنظم به وحوله، وهي هالة كل فضاء وكل زمان.

وإذا كانت الفضائية والزمانية تخضع كل واحدة منها في المسرح إلى طبيعة تركيبية مزدوجة، سواء الزمنية في انقسامها إلى الزمن الركيهي (Le Temps Scénique) وهو الزمن المادي المحسوس الخاضع لقياس الهنا والآن بالنسبة للمتلقى، أو الزمن الخيالي للمخرج (Le Temps extra-scénique) أو الزمن الدرامي وهو الزمن الحكائي الذي تستند إليه الخرافة في الفرجة أو للفضائية في انقسامها إلى فضاء موضوعي خارجي (L'espace objectif extérieur) وهو الفضاء المادي المرنّ بالنسبة للمتلقى ويخضع بدوره إلى مجموعة أخرى من الفضاءات التراتبية كالمكان المسرحي والفضاء الركيهي، وثانياً إلى الفضاء الحركي (l'espace gestuel) المرتكز أولاً وأخيراً على حضور الممثل، وهو فضاء تتداخل منه فضاءات أخرى حسب ما يملّيه عمل الممثل (2) ...

إنّ هذه الطبيعة المزدوجة لكل من الفضائية والزمنية لا تسحب على طبيعة الشريك الكائن الذي يعدّ وسيطاً أساسياً بين هاتين التجريبتين، ألا وهو حضور الممثل الفاعل الذي لا ينقسم ولا ينشطر، وليس له أي قرين آخر بالرغم من أنّه بالإمكان أن يخضع عمله (أي عمل الممثل) إلى المفارقة

تجريدية، ذهنية قائمة على النجاعة الاقتراحية إنها مساحة لا تحضن الحدث وتتوحد معه بل تحاذيه وتتفاعل معه، تفاعل السياقات المقترحة سلفاً من لدن الكتابة الدراماتورجية الملحمية.

يمكن آن نسير ضمن هذا السياق إلى قراءة برناردورت (3) (Bernard Dort) لمفهوم الفضائية في عرض مسرحية " الأم شجاعة " * Mère courage ، كيف أنها بنية تراكمية ، قائمة في نفس الوقت على " الانفصال - الاتصال " بين الزمنية المتعددة، من جانب، وبين الأحياز الركبية للمنصة من جانب آخر. فدورت يرى أن هنالك ثلاثة أنواع من الأزمنة : الزمن اليومي (au jour le jour) لأفعال ومقالات شخصية آنا فايرتنغ (Anna Fiering) والزمن التاريخي وهو حرب الثلاثين عاما والزمن التراجيدي في العلاقة الفيدية بزمنية الحرب العالمية الثانية . وكيف أن نجاعة هذه الفرجة الملحمية قائمة على نجاعة التواطؤ (la Collusion) لهذه الأزمنة القائمة بدورها على توافق في الأحياز الركبية التي تشكل ما نسميه بالفضائية. فالمقدمة للركبية كتم تخصيصها لحاضر " الأم شجاعة " (Mère Courage) وهو حاضر في نفس الوقت مفتت ومتقطع ونكراري، أما الزمن التاريخي فهو يتموضع في أطراف المنصة (à la lisière) مشكلاً أفقاً للفرجة، وهو بهذه الطريقة زمن مرموز إليه أكثر من أن يكون متقنصاً. أما الزمن التراجيدي فهو ذلك الزمن الذي يدركه المتلقي من خلال تتبع الأفعال المتقطعة التي يشاهدها أمامه فوق المنصة . . .

إن الزمنية والفضائية هنا تتحاذي (تتقارب وتتبادل) ولا تختلط، تتواجه ولا تتناضد، وبخلاصة القول إن بريشت من خلال الإجراء الفرجوي ضمن العرض الملحمي يكثر العلاقة بين الزمنية والفضائية القائمة في المسرح الدرامي الأرسطوطاليسي على التطابق (La coincidence) بين الزمن والفضاء بفعل وحدة الفعل الدرامي القسام بدوره على مبدأ السببية (Principe de la causalité).

هذا المشروع بـ "الملحمي" ليس ابتداءً خارجاً عن السياق التاريخي للمسرح منذ الإغريق، بل إن دلالة التسمية يعيدنا من خلالها بريشت إلى فجر المسرح الإغريقي قبل التفتين الأرسطي، أي العودة بالمسرح إلى أهم عناصره على الإطلاق ألا وهو الكورس (الزاوي / المغني) الذي كان يحقق الفصل السردي كأهم عنصر من عناصر الملحمة الإغريقية والتي كانت تسرد وتشد على أفواه أفراد هذا الكورس. وفي الحقيقة ليست هذه المحاولة رغبة من بريشت إلى العودة إلى منابع المسرح الإغريقي في تجلياته البدئية الأولى بل يدخل ذلك ضمن مشروع نقدي شامل لآليات المسرح الدرامي التي لا تستجيب لدور التغيير الاجتماعي الذي يحلم به بريشت.

لقد نجح برتولد بريشت في وضع نظام تراتبي يؤسس لمشروع المسرح الملحمي، قائم على مناقضة النظام الأرسطي الذي ساد طوال أكثر من خمسة وعشرين قرناً في التقاليد المسرحية الغربية وهو نظام قائم على ما سميّه "التغريب" (La distanciation) وهي مجموعة من الآليات التي تناقض دعائم المسرح الدرامي. ويمكن تلخيص نظام الملحمية هذا من زاوية العلاقة بين الفضائية والزمانية في النقاط التالية :

• أولاً على مستوى الفضائية : فقد ناقض بريشت مبدأ وحدة المكان الأرسطي الذي يعتبر الركح هو مكان أو حيز الفعل المسرحي. واعتبر بريشت أن الركح لا يكمس بالضرورة مكان الفعل أو الحدث المسرحي. وبالتالي فإن "الفضاء" غير خاضع لأيقونية المكان (L' iconicité de lieu) الذي يفرضه الركح في المسرح الدرامي المتوحد مع الفعل المسرحي خضوعاً لمبدأ وحدة المكان، فالفضاء المسرحي عند بريشت ليس ذلك الفضاء المعد بل إن المكان الركحي عنده مجرد محمل حيادي (un support neutre) حوّل إلى مصطبة أو منصة (Podium) وهي عبارة عن مساحة

من أجل وظيفة تفسيرية وتعليمية تعتمد على تركيب الفضاء وتجزئته عن طريق الإنارة أو الستائر، وهو في ذلك مكان متحرك ومتغير يعتمد تقنية التقطيع (découpage) في المشاهد أمام المتلقي لإعطاء أكثر من وجهة نظر عن الحياة والعالم.

• **ثالثا :** إذا كانت العلاقة بين الزمنية والفضائية في المسرح الدرامي الأرسطوطاليسي تنشأ ضمن نمطية تحقق الفعل من خلال فورية "هنا والآن" أي فورية الزمن الحاضر، فإن المشروع الملحمي عند بريشت يقوم على كسر هذا الفعل أي لعب الممثل والذي يتلقاه المتفرج على أساس أنه فعل حقيقي (طبعاً داخل دائرة الإيهام) وتخليص الزمنية والفضائية من علاقة الاتكال المتبادل التي أشرنا إليها. فالممثل بالاعتماد على مبدأ التعريب في الأداء أي مراوحته بين مجال السرد والفعل الدرامي بشكل متكرر ومتقطع يمنع بل يجعل من الصعب على المتلقي تحقيق حالة التعرف (L'identification) أو التماهي مع الشخصية التي يتقمصها. فالممثل الملحمي عند بريشت يتخذ دائماً **الشكل البؤي للزمنة** من الشخصية التي يتقمصها أو من الدور الذي يؤديه. فهو لا يجتسد الشخصية بالقدر الذي يستعرضها ويبين خصائصها الظاهرة والخفية أمام المتلقي انطلاقاً من إدراكه الحرفي لايراز مما يستيقه بريشت بالجلستوس الإجتماعي (Gestus social) أمام المتلقي.

يقول والتر بنجامين (Walter Benjamin) " يتطور المسرح الملحمي في شكل ضربات كصور رقائق الشريط السينمائي، ذلك أن شكله الأساسي هو بمثابة الصدمة القائمة بين مختلف الوضعيات الأكثر جلاء في المسرحية، فالأغاني والتموضعات الحركية تميز كل وضعية عن الوضعيات الأخرى، وأن الفسح أو المساحات الناتجة عنها لا تسمح بإيهام الجمهور بأنها تمثل قدرته على التماهي. وهذه الفسحات مخصصة في الواقع إلى إتخاذ موقفه النقدي. أما بخصوص

• **ثانياً :** تأكيد بريشت على حيادية الركح رافضاً كل صورة تحتويه وتحلّ فيه، وكان هذا الموقف الإيكونوكلاسيكي يعبر عن رغبة طوباوية عند بريشت في أن يرى المكان المسرحي يتحول حسب عبارة والتر بنجامين (W. Benjamin) إلى ورقة بيضاء يخط عليها الممثل كالناسخ علاماته. ومن خصوصيات هذا المكان الركحي الحيادي أنه ليس بالمطلق أو الزائد بل هو متحرك ومتجدد البناء حسب حاجة الإخراج لذلك.

خلاصة القول إن بريشت يرى الفضاء المسرحي برؤية مادية صرفة حين يعرف عن استعمال مفهوم "الفضاء" كمعطى مطلق وغبي ويفضل الحديث عن المكان أي المكان الركحي (Le lieu scénique) الذي يجعل منه مكاناً للإستعراض (lieu d'exposition) مكان محايد ومتحول حتى وإن كان هذا المكان هو ركح العلية الإيطالية التي هدم دورها "كناذفة تطل على العالم" عن طريق تحويلها إلى مصّة تحاكم العالم وتشرّحه بالنيابة عن الجمهور

وحتى بخصوص العلية الإيطالية التي استعملها بريشت فقد قام بكسر سلطة الإيهام إليها عندما عمد إلى محاصرتها بترسانة من الآلات التي تتدخل في العرض وتشوش عليه، وهي ترسانة مكشوفة أمام الجمهور لتذكر هذا الأخير أنه دائماً في المسرح وتحميه من فعل التنويم (L'hypnose) الذي يمكن أن يستحوذ عليه أثناء العرض.

إذن فالفرجة الملحمية تستعرض فوق منصّة هي بمثابة أمكنة ركحية لا يحددها الممثل إلا عبر مستويات اللعب، منصّة محايدة بلا عمق تقليدي يتم فيها التركيز على مبدأ الأفقية (L'horizontalité) تتحول الفرجة فيها إلى استعراض استيعاباً عوضاً عن محاكاة إيهامية، منصّة مفتوحة أفقياً كأنها ممر (un passage) يلخص مفهوم الشارع أي شارع الحياة اليومية، منصّة حمالة للدلالات تعتمد الإشارة والتلميح فتقتصر على دلالة عن الكلّ بالجزء... منصّة

طريقة التقديم فإن مهمة الممثل تكمن في المسرح الملحمي في الإشارة من خلال أدائه إلى كونه قادراً على إبقاء برودة دمه لأنه أيضاً ممتنع عن استعمال أدائه للتباهي" (4).

انطلاقاً من طريقة الأداء عند الممثل الملحمي نعتقد أن بريشت قد قوّض بشكل نهائي دعائم المسرح الدرامي على مستوى العلاقة التضامنية بين الزمنية والفضائية بالإخلال بوحداية وفردانية الوسيط الثالث المتمثل في حضور الممثل والإطاحة به كقدّيس تحفّ به هالة الزمانية والفضائية.

يرى جون إيف بيدو (Jean Yves pidoux) (5) بريشت يعدّ الأفضل دون شك والأكثر اكتمالاً ووضوحاً من بين المنظرين للمسرح في هذا القرن. وقد يعود هذا الإطراء (وهو حسب رأينا في محله) إلى أهمية وتماسك النظرية الملحمية عنده التي قطعت إستيمياً مع موروث متآكل سمح للمسرح نظرية وممارسة بحرية أكبر لازال التجريب المسرحي يعني ثمارها ويتلذذ بمفاجأتها. لكن المتأثّل في نظام هذه النظرية وماعليه من تماسك حدّي مع كل دعمانية تتمرد إليه رغم قناعات بريشت السياسية والأدبولوجية والظروف التاريخية التي عاشها سيّيقن أن هذه النظرية لم تنشأ من عدم، ونريد في هذا السياق أن نركّز على جانب أساسي من هذه النظرية بخصوص مرجعيتها من جهة وبخصوص نظرة بريشت وقراءته أو استقرائه لعمل الممثل وحضوره وأدائه كطرف مسؤول عن علاقة التجربة الزمنية والفضائية التي قطعت عنده كما أشرنا مع التطابق (La coincidence) واحتكمت إلى علاقة جديدة هي علاقة التواطؤ (la collusion) الممكنة.

لقد أدرك بريشت منذ الوهلة الأولى في انشغاله بموضوع التمثيل والممثل مسألة في غاية الأهمية، مما سيشكل المرجع الخفي لنظرية التفريب ومبدأ الجستوس. هذا الانتباه تمثّل في اكتشافه للمسرح الشرقي، ولم يكن هذا الانتباه مجرد انتباه مطلق كما

حدث مع أنطونان آرتو مع المسرح البالييني ولم يكن إعجاباً عابراً كما هو الحال عند ستانسلفسكي كما أنه لم يكن انتباهاً براغماتياً كما هو الحال عند مايرخولد، لكنّه كان نوعاً من الماشقة الخفية التي كان يقيّمها مع الشرق الآسيوي وحكمته الروحية والدينية. ولقد كان اهتمامه بالمسرح الشرقي ينصبّ على الأداء أو الكيفية التي يجري بها الممثل الشرقي أداءه التمثيلي.

ولقد كان لقاء بريشت بالممثل الصيني الشهير الدكتور ماي لانغ فانغ (Mei lang - fang) والإطّلاع على كيفة أدائه بمثابة الاكتشاف الثمين عندما أدرك أن هذا الممثل حين يقوم بأداء شخصية امرأة صينية فهو في الحقيقة يقوم بثلاثة أدوار في نفس الوقت: دور شخصية امرأة صينية ودور الممثل الذي يقوم بأداء شخصية المرأة وكذلك دور الدكتور ماي لانغ فانغ (M. Lang - fang) الذي يقوم بدور الممثل المتمتص ليولوج المرأة (6)، وهو ما يعني ثبوت الحرفية العالية للأداء عبر التمرين وتجاوز عدة أنماط من الأداء في نفس الوقت، وبالتالي تجاوز تراكمي لزمنية الأداء إلى جانب القدرة الخفية لهذا الممثل (أو لهذا الممثل الصيني بشكل خاص) على نوع من التقطيع الأدائي والذي يلمّحه بريشت في حديثه كما يشير إلى ذلك جورج بانو (7) (Georges Banu) عن الحد الأدنى من الإيهام (minimum d'illusion) تؤمنه قدرته على "التحوّل الجزئي" (metamorphose partielle) ويضيف "أن الممثل الصيني لا يظلّ دائماً مبتعداً عن الشخصية، بل يقترب منها، ويلتحم بها لكي يعيد الابتعاد عنها، فليس هناك ثبات بل تغيير متواتر في العلاقات تماماً مثل محرّك الدّمي مع دميته". هذا الإدراك الذي توّصل إليه بريشت لنمط جديد لأداء الممثل رافقه أيضاً باستثماره لنظرية شكولوفسكي (8) (Chklovski) حول "الاسترانياتجي إفكت" (Ostranienji effekt) أو التغريبية (L'étrangersation) ممّا فتح بشكل نهائي بصيرته لوضع أسس المسرح الملحمي وإقامة علاقة جديدة في تعامل الممثل عنده مع التجربة

الزمنية والفضائية مع نفسه من جهة ومع المتلقي من جهة أخرى.

وخلاصة القول فإن بريشت استطاع أن يقيم الفرجة الملحمية برمتها على سلطة ممثل لا يستمد شرعيته من حدود الزمنية والفضائية الدرامية بل شرعيته من

حرية لا تولد إلا من هذا النوع الجديد من الازدواج والانشطار (dédoublment) والذي يمنحه للمتلقي كمسافة للنظر بين حرية الحكم وسلطة الفعل والتي يلخصها رولان بارت (9) R.Barthes في الثورة المسرحية التي أحدثها بريشت والمتمثلة في انشطار حتمية الفرجة وانشطار حتمية حرية المتفرج.

الهوامش والإحالات

- 1) **Patrice Pavis** : Dictionnaire du théâtre, article (Deixis) Dumod, Paris, 1996, p.84,85
- 2) لم نشر هنا إلى الفضاء الدرامي (L'espace dramatique)
- 3) **Bernar Dort** : Le diamant et le jade, in Art Press, Numéro spécial sur le théâtre, 1989, p.15
- 4) **Walter Benjamin** : Essais sur Brecht, la fabrique éditions, Paris 2003 p.45
- 5) **J.Y.Pidoux** : Acteurs et Personnages, Editions de l'Aire, p.129
- 6) **B.Brecht** : Ecrits sur le théâtre (I), p.p.411,412 L'Arche, Paris 1972
- 7) **G.Banu** : Mei Lang-lang, proses et u... de la scène Occidentale - in Revue d'Esthétique, Paris 1983 p.141.
- 8) نفس المرجع ص. 147.
- 9) **R. Barthes** : écrits sur le théâtre (théâtre capital) Seuil/ Points - paris 2001 p.93

اللّعب الدّرامي وسيلة تعبير وإدماج

زهير بن ترايت

تقديم :

قد يبدو طرح هذه المسألة "اللعب الدرامي وسيلة تعبير وإدماج" من قبيل البديهي والمعتاد ، إلا أنّ المتخصص في كنه المصطلح يدرك أننا لا نبحت في اللّعب بالمفهوم الذي يوصلنا إلى كونه نشاطا غير جديّ، بل إنّ هذا المصطلح له دلالات تقنية وأبعاد اجتماعية وفكرية تحلق في سماء الوسائل الحديثة للتربية والإدماج . كما أنّها تعبر بطريقة عجيبة إلى دلالات أخرى إنكسرت للطرح الأول بما أنّها وسيلة تعبير والتعبير لا يكون إلا حرّاً

اللّعب الدّرامي :

يستوجب البحث في اللعب الدرامي بحثا أوليا في كلّ من اللعب والدراما وما يفرزه اجتماعهما .

السّلب :

جاء في لسان العرب في مفهوم اللعب : "لعب، اللعب واللعب : ضدّ الجد لعب يلعب لعبا ولعبا . ولعب وتلاعب وتلقّب مرّة بعد الأخرى وفي حديث تميم ، صادفنا البحر حين اغتلم فلعب بنا الموج شهرا؟ سمي اضطراب الموج لعبا لما لم يسر بهم إلى الوجه الذي أرادوه ."

ويقول محمد محمود عبد الجبار : "لقد تعدّدت تعريفات اللعب فمنها تعريفه إلى أنّه نشاط تعلّم تعليمي ومنها تعريفه كقيمة اجتماعية وكنصر في التربية الاجتماعية" .

بينما تشير تعريفات أخرى إلى ارتباط اللعب بنمو الطفل العام أو ارتباطه بالقدرات العقلية وهناك من ركّز على أهمية قيمته الترويحية ومن التعريفات ما يشير إلى اللعب كقيمة علاحة .

ونحن نشعر أنّ عديد التعريفات التي طرحت حول اللعب أنّنا أن نكتفي بتعريف كل من قود وعبد الجبار .

يقول قود : "إنّه نشاط موجه أو غير موجه يقوم به الأطفال من أجل تحقيق المتعة والتسلية ويستعمل طاقة الجسم الحركية والذهنية ويمتاز بالسرعة والخفة" (1) .

بينما يقول عبد الجبار : "إنّه عملية ديناميّة تعبّر عن حاجات الفرد إلى الاستمتاع والسرور وإشباع الميل الفطريّ للنشاط والترويح كما يعبر عن ضرورة بيولوجيّة في بناء وتموّد شخصية الفرد المتكاملة ، وهو طوعيّ ذاتيّ اختياريّ داخليّ الدّفع غالبا أو تعليميّ تكثيفيّ يوافق التّمسّ وخارجيّ الدّفع أحيانا ، ويمهّد عنده سبل بناء الذات المتكاملة في ظلّ ظروف تزداد تعقيدا ويزداد معها تكثيفا" (2) .

في مفهوم اللعب الدرامي :

إنّ هذه التقنية المسماة باللعب الدرامي تبدو منذ الوهلة الأولى لأي قارئ ذات علاقة وطيدة بالفن المسرحي، فهي لعب درامي بمعنى أنّه لعب يلامس الدراما بكل جوانبها التي عرّفها أرسطو من ملحمة وكوميديا وتراجيديا إلّا أنّها لعب واللعب ضدّ الجِد، والأمر بالنسبة لممارس اللعب الدرامي فيه من الحرية ما يجعله لعباً يطلق فيه عنان خياله وتداعي أفكاره. وقد ينحصر الممارس لهذه التقنية بالنسبة للكثيرين في شريحة الأطفال إلّا أنّ لاشيء في هذا المصطلح يؤكد ذلك فما الذي يمنع الكهل من اللعب وما الذي يرغب الشاب على أن يحيا جادا مدى حياته ؟

إنّ الغموض الذي يحوم حول مفهوم الألعاب الدرامية فرضه استخدام هذه التقنية في مجالات متعدّدة ابتداءً من المسرح وصولاً إلى العلاج النفسي مروراً بالبينغوا، فقد تمكّنت بعض الاختصاصات من امتطاء صورة اللعب الدرامي كي تحقّق أهدافاً عجزت أساليب أخرى عن الوصول إليها .

ولكنّها مع ذلك أجمعت على مفهوم عام للعب الدرامي بمعنى أنّ هذا المفهوم يترك المجال كي تضاف إليه تفاصيل تخصّ كلّ اختصاص على حدة أمّا المفهوم العام فنجدّه تقريباً كما يلي :

"اللعب الدرامي تقنية تستعملها المجموعة التي تعتمد الارتجال كأداة لها وتقوم على حرية تعبير المشارك وتخلق وضعيات يسبقها التزام خيالي بين أفراد المجموعة تحدّد خلاله المكان والزمان المختلفين عن الواقع ثمّ يتطوّر اللعب باقتراحات اللاعبين وتزخره حركاتهم الجسدية" .

وقد أكّدت جيزال باري أنّ الإشكال المطروح أماناً عندما نحاول الوصول إلى تعريف اللعب الدرامي هو أنّه بمثابة " المفترق الذي تلقي عنده مجالات متعدّدة" (8) .

ويصل الأمر بشيلر إلى أن يربط إنسانيّة الإنسان باللعب حيث يقول : " يكون الإنسان إنساناً حين يلعب" (3) وعديدة هي المصادر التي تحيلنا إلى أفلاطون باعتباره من أوّل من تفتّن إلى القيمة العملية للّعب وأنّضح ذلك في كتاب " القوانين" حين نادى بتوزيع تقاضات على الصبية لمساعدتهم على تعلّم الحساب" (4) . لا يختلف اثنان في فوائد اللعب فهو ينمي العضلات ويساعد على اكتساب المعارف ويغرس القيم الأخلاقية ويساعد على إقامة علاقات اجتماعية كما أنّه يمكن اللاعب من مواجهة اضطراباته النفسية والسلوكية .

الدّراما :

في معجم المسرح الذي وضعه ميشال كورفان نجد تعريفاً أوّلياً للدّراما بكونها " كلّ عمل كتب ليُعرض على ركّح" (5) وكلمة الدّراما مستمدة من اليونانية ومعناها " أنا أفعل" .

يفسر ألكس ميستشالي الفعل بأنّه : " فعل من الأنا والأنا الاجتماعي وهذه الاستمرارية تنتهي بالبنشكيل الفعل في مسلك معيّن" (6) .

ويقدّم كورفان تفسيراً للدّراما يحدّد من أرسطو إلى هيجل ويقول: " إنّها تطوّر الفعل بواسطة إرادة الأشخاص في اتّجاه حلّ الصّراعات المتتالية وصولاً إلى تأليف نهائيّ تتوافق فيه الذاتيتان في حقائق جديدة" (7) .

ويبرز كورفان أنّ الدّراما عرفت مفاهيم جديدة بعد ذلك، فأصبح البعض يعرفها بأنّها فعل إنسانيّ حرّ فرديّ يواجه مستحيالات القوى الاجتماعية . . إلى آخره من التعريفات .

ومن أقسام الدّراما الكوميديا والتراجيديا. حدّد أرسطو في كتابه فنّ الشّعْر مفهوم التراجيديا كما نعلم بأنّها محاكاة فعل نبيل تام . . وحدّد الكوميديا بأنّها محاكاة فعل الأراذل .

والغوص في تحديد مفهوم اللعب الدرامي يجعلنا نؤكد أن تعريف هذه التقنية مستمد من وظيفتها، فاللعب الدرامي ليس مسرحاً ولكنه ذو صلة بالمسرح تماماً كما أن له صلة بالعلاج النفسي والبيداغوجيا.

وهو ليس مسرحاً لأنه لا يهدف للوصول إلى عمل مسرحي يعرض أمام جمهور إذ يؤكد ليون شانسرال ذلك بقوله : " في مجموعة ما عندما يتطلق اللعب ذو الطابع الجسماني بطريقة التحسس والإصلاح والزيادة المتواترة ويكون هذا اللعب قد أخذ صبغته النهائية يحكم عليه بالفناء" (9).

كما توضح دومينيك أوبرلي في كتابها اللعب الدرامي أن هذا النشاط لا يمكن أن تكون له أهداف أخرى فتقول : " في اللعب الدرامي اللعب هو غاية في حد ذاته" (10).

ويقدم كورفان تعريفاً للعب عميق الصلة بتعريف اللعب الدرامي إذ يقول : " اللعب هو فعل أو نشاط تطوعي يتم في إطار محدد وفقاً لقاعدة معينة لها نهاية ترافقها مشاعر تؤثر أو فروح ووعي بأن تكون غير ما نحن عليه في الحياة اليومية " .

ويوضح كورفان اختلاف اللعب الدرامي عن المسرح والعلاج النفسي بقوله : " إن اللعب الدرامي يحمل بذور التقنية المسرحية وأيضاً العلاج النفسي لكنه يختلف عن المسرح فهو يحتفظ فقط بميكانيزم الفعل المسرحي (شخصيات - وضعيات - أفعال...) . وأيضاً عن العلاج النفسي وأساساً عن سيكودرام موزينو ويحتفظ بعامل التجربة المعاشة داخل المجموعة" (11).

إن مجال هذا المقال يقتضي عن استعراض تعريفات رينقار وبايج ومونو ويوال وويكوت وديمانك وغيرهم ولكننا نكتفي بتعريف يقدمه لنا رينقار :

" 1- اللعب الدرامي لا يهدف إلى محاكاة وقية للواقع ولكن إلى تحليل للواقع انطلاقاً من حوار بواسطة لغة فنية أصيلة بعيدة عن الطبيعة بل يرمي إلى تحليله بلغة فنية طريفة .

2- اللعب الدرامي نشاط جماعي حيث يكون الفريق هو الإطار الذي يتعاون فيه الفرد من أجل ذاته ومع الآخرين .

3- اللعب الدرامي لا يخضع إلى نص فهذا الأخير يعرضه الكلام المترجل أو خرافة ما .

4- اللعب الدرامي لا يهدف إلى الوصول إلى عرض رسمي وإنما يستعمل العرض داخل الورشة كوسيلة للنساول والتحقيق من وجود التواصل في الحوار المعتمد، هذا المدّ والجزر بين اللعب ومناقشته من طرف المشاهدين الفاعلين معطى أساسي في هذا العمل .

5- اللعب الدرامي لا يتطلب لاعبين بارعين متمكنين من مختلف تقنيات التعبير وإنما يرمي إلى تكوين لاعبين قادرين على التحكم في خطابهم .

6- اللعب الدرامي لا يتطلب ديكوراً ولا ملابس ولا إكسسوارات بمعناها التقليدي فبنا فضاء اللعب يتم انطلاقاً من الفضاء المدرسي ومن الأثاث المتوفر ليوظف في استعمالات جديدة .

7- الأهداف التربوية يمكن أن تتحقق على المدى الطويل إذ لا يجب أن تسد لذة اللعب فإدا ما فقدت هذه اللذة فقد اللعب" (12).

الإدماج :

ورد في لسان العرب في تعريف الإدماج ما يلي : " ادماج الحبل إذا أحكم فثله . والأعضاء مدمجة كأنها أدمجت وملست كما تدمج الماشطة مشطة المرأة إذا ظفرت ذوائها وتدامج القوم على فلان تدامجا إذا تضافروا عليه وتعاونوا وكلّ ما قتل فقد أدمج . وادمج الفرس : أضمره والذموج هو الدخول دمج الشيء دموجا في الشيء واستحكم فيه .

وكذلك اندمج وادمج أدمجت الشيء إذا لفتته في نوب والشيء المدمج : المدرج مع ملاسته . ويقال دمج في البيت أي دخل، وادمج في الشيء إدماجاً واندمج اندماجاً إذا دخل فيه وقد جاء في تقرير صادر عن لجنة

الأطفال فاقد السند بوزارة الشباب والطفولة (سابقاً) سنة 1989 : " الإدماج هو الوصول بالشباب إلى مرحلة كسب قدرات كافية تخوّل له التعامل والاندماج مع محيطه في إطار احترام النظم الاجتماعية والإنسانية والتفاعلية الضابطة لهذا المحيط ، فهي إذن تلك المرحلة التي تنتهي عندها الكفالة الكاملة للمعني بالأمر من طرف المؤسسة باستيفائها لكل إمكانيات الرعاية اللازمة وبداية تكون العلاقة المباشرة للشباب بمحيطه ومجتمعه " .

ويُفسر الإدماج أو التكيف الاجتماعي بأنه تدريب على الاستفادة من الماضي من أجل تصوّر أهداف وإشاعات مستقبلية توجه السلوك الحاضر ، إنه ربط الحاضر بالمستقبل في خطة حياتية تعطي للوجود معناه .

ويبرز الإكويندي كيف أنّ " المسرح وسيط وقناة اتّصل بامتياز لتأثير بقوّة خطاه وبلغاته ووسيلة للتنشئة والاندماج الاجتماعيين ، هذا ما نلاحظه في تجربة المسرح الإغريقي الذي بواسطته تمّ نشر فكر مدينة طولون وقوانينها من أجل إثبات آليات المدينة الإغريقية وإدماج الشعب ضمن مشروع الدولة-آنذاك " . ومنه نحن التوجه الذي اتّبعته الكنيسة في الفروع الوسطى لتزكيز سلطتها " (13) .

وعموماً يقصد بالإدماج الاجتماعي كلّ التدخّلات الاجتماعية التي تسعى إلى إيجاد حلول بديلة ودائمة لوضعيات التهميش الاجتماعي أو الاقصاء ، وتكون بالأساس تدخّلات وحلولاً تتلاءم مع أبرز خصائص المحيط الطبيعي للفرد ، وترتقي به اجتماعياً من وضعية القتل السلبي للشكل إلى وضعية التفاعل الإيجابي والتغير .

وقد فسر العالم الاجتماعي سلفر سلوك الجانح بأنه : " وليد تعارض معايير الجماعة المحددة التي نشأ فيها الفرد مع معايير المجتمع الكليّ ، فالفرد غير المتكيف مع المجتمع الكليّ هو كذلك نتيجة انتمائه إلى جماعة غير متكيفة " . هو غير متكيف مع المجتمع الكليّ لأنه متكيف مع الجماعة غير المتكيفة " (14) .

ويقول مصطفى حجازي : " إنّ تكيف الأطفال أو

انحرافهم رهن بالشرط الحياتي الذي يوجدون فيه وينوع الرعاية التي يحظون بها أو بالأخطار التي يتعرّضون لها " (15) .

ويعتبر يياجيّه أنّ هناك : " وظيفتان أساسيتان للتفكير ثابتتين لا تتغيّران مع العمر وهما التنظيم والتكيف حيث تمثّل وظيفة التنظيم نزعة الفرد إلى ترتيب وتنسيق العمليات العقلية في أنظمة كلية متناسقة ومتكاملة بينما تمثّل وظيفة التكيف نزعة الفرد إلى التلاؤم والتألف مع البيئة التي يعيش فيها وإن كانت هذه الوظيفة عامة عند جميع البشر إلّا أنّ لكلّ فرد طريقته الخاصة به في التكيف مع البيئة . وهاتان الوظيفتان أساسيتان للكانن الحيّ من أجل الاستمرار والبقاء فالإنسان لا يستطيع أن يبقى إلا إذا نظم العمليات البيولوجية " (16) .

الشعب الدرامي وسيلة إدماج :

من الحقائق الثابتة في الوقت الراهن هي تغيّر نوعية العلاقة التي تجمع المرء بالطفل ، وعامة لم يعد أسلوب التهديد والقمع هو الأسلوب الأفضل إذ ثبت أنه قهري لا حيلة من ورائه . نوّقد روي برتراند وسل في كتابه في التربية قصة تشيكوف عن عمه الذي حاول أن يعلم قطة صغيرة صيد الفئران فأحضر فأراً صغيراً إلى الغرفة التي بها القطة ولم تكن غريزة الصيد قد نمت بعد فيها فلم تلصق إليه فصرها عمّه وكزّر العملية في اليوم التالي ثم كزّرها وكزّرها وأخيراً اقتنع أنها قطة مليدة ، غير قابلة للتعلّم وظلت هذه القطة في كرها ترتاع وتفرّ كلما رأت فأراً على الرغم من أنها كانت عادية قبل ذلك ؟

والفكرة الأساسية بسيطة : إنّ التربية الصحيحة لا تقوم على القسر الخارجي ولكن على عادات عقلية تؤدّي من نفسها إلى المستحب من النشاط .

ويرجع رسل سبب تخويف الأطفال وتعنيفهم كي يقبلوا على التعليم إلى انعدام المهارة في سياسة الأطفال . فما المطلوب من المنشط ؟ وما هي المهارة التي توصلنا إلى النتائج الأفضل ؟

أصبح المطلوب ليس أن تتعلّم المعارف فقط لكن أن تتوصل إلى الإجابة عن سؤال كيف نكون ؟ وكيف نتكيف مع مجتمعنا ؟ والمعلّم الذي يجهّ أفراد قسمه ويمتلك معارف علمية أقلّ يعتبر أفضل من المعلّم الذي يكرهه تلاميذه رغم امتلاكه معارف علمية أكثر ، إذ أنّه وضع حاجزاً بينه وبينهم يمنعهم من التّقبل والمشاركة والمنشط له دور أساسي في إعداد الطفل كي يتدمج في مجتمعه ويتكيف مع محيطه .

إنّ الغاية القصوى هو الطفل يقول إدوارد لمبو : 'إنّ المجتمع الذي لا يجعل الإنسان محور اهتمامه هو مجتمع ذاهب إلى الفناء' (17) .

ودور المنشط ليس في تقديم المعارف كما أسلفنا بل في مساعدة الطفل على اكتشاف قدراته ، لذا يطلب منه عدم التصنّع أو تقتص شخصيّة الأب أو المعلّم بل عليه أن يكون بما هو قُدوة يحتذى بها . ويؤكد لمبو أنّ العلاقات البيداغوجية ليست فقط ديناميكية ولكنها أيضاً تختلف من فضاء تربويّ إلى آخر . فالمعلّم في القسم ليس هو المنشط في حصة ألعاب إبداعية فغلب هذا الأخير أن يلجّ بحاجيات الطفل واسطواناته وعليه أن يكون حيّاً ديناميكياً يتفاعل مع الظرف الذي هو فيه ويتكيف مع وضعيّة مجموعته وما قد يطرأ عليها . وعليه أن يمتلك بعض المعارف المتصلة بعلم النفس وتلك المتصلة بعلم الاجتماع وملماً بالتواحي التربوية والبيداغوجية . وبهذا يصبح مجرد وجوده مع الأطفال داعية للاقتداء به وجعله النموذج الذي يتماهون معه .

وفي البدء يطلب من المنشط أن يخلق جوّاً مناسباً لكلّ أفراد مجموعته كي تصبح المجموعة متجانسة بعد أن كانت متنافرة وتصبح هي الملاذ ثمّ هي القاعدة التي ينطلق منها نحر المجتمع . فالمجموعة ليست غاية بذاتها بل هي وسيلة للاندماج في المجموعة الأكبر وهي المجتمع .

اللعب الدرامي تعبير حرّ :

إنّ أولى قواعد اللعب الدرامي هو الارتجال فذاك

النشاط الذي يدفع لدى الطفل خاصيّة التلقائية فيحرّره من مكبوتات قد تتحوّل إلى سلوك عنيف أو شاذ .

وهذه التلقائية تعبّر عنّا بخالغ صدره فتسمح لرفاقه كي يتطرحونها بالتّفاش داخل العملية الارتجالية أي في إطار اللعبة الدرامية بعيداً عن الوعط والإرشاد ، وهكذا تصدّد فنياً وتحقّق اعتدال الشخصية .

ويتعمّد البعض مواجهة فكرة بترجها الطفل ويعتبرونها تجاوزاً للمعايير الاجتماعية وتكون مواجهة الطفل بنهيه أو إقصائه أو محاورته أمام رفاقه . وكلّ هذه الأساليب تكون عادة ذات نتائج سلبية فيرفض الطفل المشاركة في اللعب من جليد وينغلق على ذاته أو يصبح عامل شغب داخل المجموعة يسعى إلى جعلها قوّة جذب ضدّ المنشط يقول مصطفى حجازي : " يعاني الحدث من صعوبة إقامة حوار هادئ يدافع فيه شكل منظم ومنطقيّ عن موقف يتخلّطه سرعان ما يجد نفسه وقد أفلس على مستوى التعبير اللفظي وسوق البراهين تأييداً لوجهة نظره ، عندها يتدهور الحوار من التعبير اللغوي إلى التعبير الانفعاليّ ، بفعل وبكسب الحزب حديثه إلى اتهام وشكوى أو شتم ثم لا يلبث أن يحدّ إلى أساليب سحرية تغطي قصور منطقته فينخطو في الخوف أو عند العلاقات العدائية يستخدم اللغة الحركية فيشتبك بالأيدي ويلجأ إلى القهر والإخضاع بعد أن عزّ عليه التفوّق بالاقناع " .

إذن حين يحصل الحوار بطريقة غير مباشرة ، أي بواسطة اللّعب يمكن أن يقبل بالرّأي المخالف دون أن يعتبر ذلك هزيمة له .

وهذا ما يهديه لنا الارتجال الذي يعرف بأنّه إنجاز مباشر ودون إعداد فهو يجعل اللاعب يتخلص من ماضيه ويصبح أكثر حرية وقدرته على خلق إجابات خاصّة به للوضعيّات التي تعترضه . وإعادة تقديمه لمراحل من حياته يصبح سبيلاً وتحرّره . لهذا قال موريو : " كلّ ثانية حقيقيّة هي تحرّره من سابقتها " .

يقول رسل : " إنّ الطفل في اللّعب ملك يحكم في أرضه بقوّة تفوق حقاً قوّة أي ملك في الأرض " .

كما أنّ اللعب هو اتفاق بين اللاعبين على اللعب والقاعدة تقول : ما قبل اللعب ليس لعباً وما بعد اللعب ليس لعباً . * واللعبة الدرامية الناجحة هي التي تتوفر لها الظروف المناسبة من مكان وزمان ودوافع محرّضة كما تتغذى صيورتها باقتراحات اللاعبين .

إنّ اللعب الدرامي وسيلة للتعبير الحرّ، يمكن استعمالها لغايات متعددة منها الإدماج الاجتماعي لما لها من قدرة على تحرير الفرد من مكبّواته ومساعدته على الثقة بالنفس وقبول الرأي المخالف واعتماد الحوار . إنّ تطور هذه التقنية أفاد المناهج التربوية وساعد طرق العلاج النفسي كما غنمت منه المدارس المسرحية .

لكن هذا الملك حرّضه أشياء متعدّدة كي يحكم أولها المنشط الذي أتاح له فرصة اللعب واقترح عليه أن يكون ما يشاء ، ثانيها صيرورة اللعب وردّ فعل اللاعب الشريك ثالثها الماضي المخزّن في ذهن اللاعب وفي جسده كما للمكان والزمان تأثيرهما الأکید على اللاعب .

تقول أوبرلي : * الألعاب تتغذى من الماضي القريب والماضي البعيد للمشاركين ومن حاضرمهم المنغرس فيهم ومن مستقبلهم الذي يتمنونه * (18)

والارتجال يخضع لقاعدة فهو له بداية وله نهاية وقد يحدّده المنشط بفكرة أو إطار مكانيّ كان يطلب من اللاعبين الارتجال حول موضوع السرقة أو باعتماد شخصية العجائز . .

الهوامش والإحالات

- (1) الفاندية (عماف) و حنانيه (عبد الكريم) - سيكولوجية اللعب - دار الفكر لأردن 1989 ص 07
- (2) عبد الحاي (محمد محمود) - سيكولوجية اللعب والترويح - دار المحدثي عن 1989 ص 20 - ابراهيم (رمزي) - مواجهة الاضطرابات النفسية والسلوكية لدى الأطفال - المطبعة العصرية ، تونس 2002 ص 253
- (4) ميلر (سوزانا) - سيكولوجية اللعب - ترجمه حسني عيسى سلسلة عالم المعرفة عدد 120 ديسمبر 1987
- (إصدار المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب الكويت ، ص 07
- 5) Corvin (Michel) Dictionnaire Encyclopedique du Theatre - Bordas - Paris Fl162
- 6) Sous la direction de Mucchielli (Alex) Dictionnaire des methode qualitatives en sciences humaines et sociales - édition Armand colin - Paris 1996 , 25* P 108
- 7) Corvin (Michel) op - cité P162
- 8) Barret Gisèle - Pedagogue de L'expression Dramatique - édition privée - Montréal - 1976 - p 40
- 9) Chanceler Léon - Le Théâtre et la jeunesse - Edition Bourrellier , Paris 1963 - p 44
- 10) Oberlé Dominique Jeux Dramatiques ET Développement Personnel - Edition Retz 1989 Page 2
- 11) Corvin (Michel) op - cité P162
- 12) Monod R' (sous la direction) Jeux Dramatiques et pedagogique - Paris - Édition 1983 P 64
- (13) الأوكوبيدي (سالم) - ديدكتيك المسرح المدرسي - دار الثقافة للنشر والتوزيع الدار البيضاء 2001 ص 233
- (14) نفس المصدر السابق ص 139
- (15) حجازي مصطفى تأهيل الطفولة عبر المتكيفة - نشر دار الفكر اللبناني بيروت 1995 ص 79
- (16) بياحيه حان - علم التربية وسيكولوجية الطفل - ترجمة عبد العلي الجسماني ص 199
- (17) Lambos (Eduard) - L'animation et le groupe de jeunes - Edition Fleurus 1974
- (18) Oberlé Dominique Jeux Dramatiques ET Développement Personnel - Edition Retz 1989 Page14

اللّعب الدّراميّ في الوسط المدرسيّ

رياض بلحاج صالح

مقدمة :

في المجموعة والإنصاح من ذاته، وعن الأشياء بأكثر عمقا وتلقائية، ويتجاوز مختلف أشكال الرّدع ويتغلب عن شتى مظاهر الرقابة (الرقابة الذاتية... والآخر).

فاللّعب في هذا المستوى هو نشاط صنو للحرية والتلقائية واللذة، وهو كذلك نشاط مسّل بل هو الحياة، إنه استكشافي، إنه تعبير.

إذن فهو نشاط جامع بين الحركة والتفكير، وهو وسيلة مهمة جدا للمعرفة وللقراءة. وللوصول إلى هذه الغاية يجب أن يكون «اللّعب» مركّزا على جملة من القواعد حتى لا يكون مملا ومكروا. وبذلك يكون في غاية مماثل اللّعب الدرامي.

إنّ المباحث العلميّة والتجريبية الحديثة في مجال التربية أثبتت أهمية «اللّعب» وقيمته عند الطفل. إذ أصبحت هذه الدراسات تنظر إليه كضرورة للنمو ووسيلة علاجية، يمكن استعمالها لتحقيق التوازن والتكامل عند الإنسان، وبالتالي تحقيق التوافق والاندماج في صلب المجتمع.

فاللّعب عندئذ يعتبر طريقة تربوية منتظمة لتشكل العديد من المهارات عند الطفل، لهذه النشاط يسمى إلى تطوير أعضاء الجسد، وعلامس الخواص، ويشبع العيول، وينفي الانفعالات.

فاللّعب إذن تعبير ولغة له قواعد تسمح بالتواصل بين رامن الطفل وماضيه يقول «روحي كوزيني» : «اللّعب ليس إلا وسيلة من وسائل التواصل إذ يمكن أن نرى له أهدافا مختلفة في نفس مستوى اللغة، إنه وسيلة تواصل بين الأفراد (1).

اللّعب الدّرامي وأهدافه :

1 - تحديد المفاهيم :

يبدو أن الحديث عن اللّعب الدرامي وقيمته في الوسط المدرسي يستوجب منا الوقوف على تحديد وتفسير بعض المفاهيم العلميّة، حتى يتسنى للقارئ إدراك معاني البحث وفهم مقاصده.

ـ اللّعب :

(لعب يلعب لعبا) هو عملية دينامية تعبر عن حاجات

فقيمة اللّعب تتمثل في كونه يفسر العديد من الأشياء والحاجات التي لا يستطيع الطفل التعبير عنها باللفظ، لذلك يعتبر أداة للتعبير عن ميولات وآراء كانت مدفونة في لاشعور الطفل. فهو وسيلة للابتعاد نسبيا عن تشّجات الحياة والمجتمع. ويولد بذلك عند الطفل مسار آخر هو التسلية والراحة وإثبات الوجود وتحقيق اللذة والاندماج

الفرد للاستمتاع والسرور وإشباع الميل الفطري للنشاط والترويع. كما يعبر عن ضرورة بيولوجية في بناء ونمو شخصية الطفل المتكامل وهو سلوك طوعي ذاتي واختياري» (2).

«كما يعتبر ضربا من النشاط الجسدي ينطوي على هدف رئيسي هو اللذة والمتعة التاجمة على النشاط... كما يمكن تحويل اللذة المجردة إلى لذة تنطوي على فائدة» (3).

- الدراما :

هي كلمة يونانية معناها «الفعل» و«الحركة» وقد انتقلت إلى اللغة العربية كسائر اللغات الأخرى لفظا ومعنى، «هي نوع من أنواع الفن الأدبي ارتبطت من حيث اللغة بالرواية والقصة واختلفت عنها في تصوير الصراع وتجسيد الحدث وتكثيف العقدة» (4).

«ولكن اللغة الجارية اليوم قد أعطت لهذه الكلمة عدة معان... كما تستبدل أحيانا بكلمة مسرحية» (5).

للعب الدرامي :

يرى «باتريس بافيس» أن «اللعب الدرامي» هو تطبيق جماعي يضم مجموعة من اللاعبين (وليس من الممثلين) الذين يرتجلون جماعيا حسب محور وقع اختياره مسبقا... وهو محاولة لجعل كل فرد يشارك في النشاط المسرحي مع التركيز على مدى اندماج الارتجالات الفردية في المشروع المشترك. كما أن الهدف المنشود ليس إبداعا جماعيا قابلا للعرض ولا الوصول إلى درجة من التطهير بل أن يجعل المشاركين يدركون مجموعة الأبعاد الرئيسية للمسرح كالشخصية والمواقف والحوارات ودينامية المجموعة والتي تحدث نوعا من التحرر الجسدي والعاطفي أثناء اللعب وفيما بعد في الحياة الخاصة للأفراد» (6).

ويعرف «بيار بارتي» اللعب الدرامي على أنه

«ذلك النشاط الذي يتواجد فيه التلاميذ داخل محيط معين (قاعة الدرس) تارة فرادى وفي كثير من الأحيان جماعات بدون متفرجين لهم هذا الهيكل المحدد، يلعبون وضعيات خيالية باستعمال حركات وصيحات وكلمات... كما يمكن لهذه الاقتراحات أن تعاد شرط ألا تنفذ إلى كتابة درامية مهابة» (7).

يبدو اللعب الدرامي للمتأمل مجرد مجموعة من الأنشطة العقلية والجسمية المنظمة والهادفة والتي تقوم كفاية في ذاتها، وعادة ما يؤديها الفرد تحت إشراف مختصين من أجل تحقيق متعة ذاتية أو تحقيق هدف علاجي أو تربوي معين، ولكنه في المقابل يحتوي على جملة من العلاقات المعقدة التي تتداخل بينها لتكوينه.

ولهذا تعددت أهدافه :

- هدف تربوي تعليمي : يصفته «لعبا» حيث اعتبر أسلوبا بيداغوجيا نشيطا في تعليم الأطفال.

- غرض فني : بما أنه ينتمي لصف المسرح فهو يستعمل في تكوين الممثلين وفي تطويرهم لشخصيات المسرحية غير الارتجال.

- غرض علاجي نفسي : وذلك يعتبر أسلوب تشخيص كحالات مرضية من خلال جملة الأدوار التي يلعبونها.

للعب الدرامي دور كبير في بناء شخصية الفرد عامة والطفل بصفة خاصة، لذا بات تحليلنا لخصائص اللعب يساعدنا دون شك على مزيد التعمق في خاصياته هو الآخر وفهم طبيعته. للعب بعدان أساسيان : الأول أنه نشاط تكويني أو أنه أداة معرفة، والبعد الثاني أنه نشاط تخيلي تربوي.

أ - اللعب أداة معرفة :

مما لا شك فيه أن اللعب ثلاث خصائص أساسية، الأول أنه تلقائي والثاني أنه نشاط اختياري والخاصية الثالثة أنه نشاط يتم عموما بصفة جماعية.

2. اللعب الدرامي في الوسط المدرسي :

لماذا التنشيط المسرحي في الوسط المدرسي ؟

التنشيط هو عملية بعث الروح والحركة داخل مجموعة ما تهدف إلى إحداث تغييرات في سلوك أفراد المجموعة ومواقفهم وأعمالهم ومشاعرهم .

والتنشيط هو المسؤول والمسير للمجموعة بالاعتماد على طرق نشيطة تهدف إلى بث الطاقة الذاتية الكامنة داخل المجموعة واستعمالها، فالمنشط هو المشرف على عملية التكوين الذاتي للمجموعة .

والتنشيط المسرحي المدرسي إبداع في حد ذاته إذ هو يشجع التلاميذ داخل المؤسسة التربوية التعليمية على الابتكار وعلى تحرير ملكاتهم الخيالية والإبداعية .

والتنشيط المسرحي المدرسي يوفر الظروف الملائمة للتلاميذ، هذه الظروف التي تسمح فرصة اللقاء للمشاركين في جو من المتعة واللذة، إن المسرح المدرسي يرمي إلى تحقيق العديد من الأهداف التربوية بفضل خطابه المتكسر الذي يشكل لغة فنية تعبر عن مشاغل التلميذ، كما يساهم في تنمية شخصية الأفراد ونضجهم وبعث المتعة في أنفسهم وخلق التواصل بينهم .

فالترية المسرحية تهدف إلى تحرير التلميذ من كل الحواجز النفسية والاجتماعية بالاعتماد على اللعب . يقول «ريشارد مونو» : «هناك مجموعة مقودة بمنشط أو بمجموعة من المنشطين، هناك مؤسسة تسهر على ذلك اللقاء، هناك فضاء فارغ وأناس يتوضعون فيه بحركة ليعبروا أو يتواصلوا . الفعل (دراما) للأجساد والأصوات الذي تقع بين أولئك الناس يسمى لعبا . لعب لأن فيه نصيب من الخيال ومن التلقائية ومن البحث ومن الغرابة، المنشط يعطي تعليمات «أمر» مفتوحة تترك المجال للبحث، ليس هناك أي جواب واحد يمثل أحسن لتعليمه اللعب» (11) .

إن بلوغ التعبير من خلال اللعب الدرامي، يعني أن تخلق المتعة واللذة عند التلميذ وعند المتقبل وهو ما يمكن أن نسميه إيداعها وخلقها، فالتلقائية التي يبرزها

«الفرد من خلال هذا النشاط يحاول أن يغير نفسه وأساليه ويكتسب مهارات ويتخلى عن عادات ذهنية وحركية، وحتى ينجح في دوره فهو يشعر بلذة الإنجاز وتزداد ثقته في نفسه ويرتفع مستوى طموحه» (8) .

إذن فاللعب يسمح بالقيام بعدة تجارب، الفشل فيها لا يعني وقوع كارثة بل يؤدي إلى إعادة التجربة وتكرارها والوصول إلى النجاح . وبما أن اللعب ليس نشاطا إجباريا فيصبح بذلك وسيلة تعليم الطفل نفسه بنفسه بتأثير من المنشط وبالاعتماد على مواقف ووضعيات موجودة في الواقع .

ومن هذا المنطلق يمكن القول إن اللعب يستقي وجوده من حالات معروفة موجودة في الواقع، فإذا ما اكتشفها اللاعب وتمكن منها فإنه قد يكون قد سيطر عليها ونمى مهارته في إنجازها .

يقول «جون بيار رينفار» : «اللعب هو وسيلة معرفة ... وهو يمثل كذلك تجسيدا للواقع» (9) .

ب - اللعب أداة تخيل :

يعتبر اللعب من أكثر الوسائل نجاحا وفعالية في تدريب وتطوير ملكات اللاعب . سيما إذا كان هذا اللاعب طفلا، ومن أهم هذه الملكات هي ملكة التخيل، لكن قد يجرنا الحديث حول قيمة الخيال في اللعب إلى إهمال الواقع «Le réel» ودوره في ربط الفرد بالوسط الذي يعيش فيه لإدراك الذات والآخر، فتدابير اللعب في واقع الأمر رد فعل على موضوع تصوري يسمح بالمرور من المجرد إلى ملموس لإدراك الذات أولا ولإدراك الآخر ثانيا ثم تأويل المحيط أخيرا» (10) .

ليس الخيال حقيقة ولكنه لا يتعارض مع الواقع فاللعب الدرامي هو مراوحة بين تخيل لوضعيات أو أحداث يمكن أن تقع فعلا، وماهو موجود بالفعل في الواقع، فالتعبير عن مشهد حزين بالبكاء لا يعني أنني أبكي فعلا .

اللعب في التربية المسرحية ليست هدفاً بيداغوجياً فحسب، ولكنها كذلك يمكن أن تكون وسيلة نحو تحقيق أهداف أخرى مثل الإبداع والخلق.

(أ) اللعب الدرامي وقيمه التربوية :

إن اللعب الدرامي يسعى إلى تنمية ذات التلميذ ويزيده وعياً بها والسيطرة عليها كما أنه ضروري لنمو العضلات نمواً سليماً، ولتمرين جميع أعضاء الجسم وإكسابه ثوباً من الصحة والرشاقة، وهو كذلك وسيلة للتفكير عما يشعر به التلميذ من مضايقات وكبت. هذه المضايقات والمواقف المؤلمة تجعل الفرد عصياً متوتر المزاج، ويلعب اللعب الدرامي دوراً هاماً في علاج الحياة العقلية والانفعالية عند الفرد.

ففي أثناء هذا النشاط الحر والمعبّر تظهر الدوافع الفطرية على طبيعتها فتساعد المشارك على إشباع بعض رغباته وحاجاته. أما من الناحية الأخلاقية فإن اللعب الدرامي يعتبر من أقوى الدوافع وأهمها في تكوين خلق التلميذ وخاصة أثناء اللعب الجماعي، يظهر في قدرته قبول الطفل للمستويات الخلقية الباقية في حياته.

ومن أهم فوائد اللعب الدرامي التربوية أيضاً أنه يعود التلميذ على الحياة الجماعية السليمة، فبدون اللعب الجماعي يظل الطفل متمركزاً حول نفسه محباً لذاته وتغلب عليه السيطرة والعداوية. كما يعود اللعب الدرامي التلميذ على الاعتدال وضبط النفس والأخوة والمحبة والشجاعة والحذر، ويزود التلميذ بمعلومات ويخبرات ومهارات كثيرة كالإدراك المعبر والتفكير الواضح والإلقاء الجيد، وتنويع الصوت. كما يقضي على الخجل عند من يميلون إلى العزلة والانطواء. وهو كذلك وسيلة تعليمية يساعد على توضيح المعلومات دون شرح. وذلك عن طريق تمثيل المعاني وحسن أدائها في جو ملؤه المتعة واللذة.

وتتمثل أهمية اللعب الدرامي الكبير في معالجة بعض الانحرافات الأخلاقية والأمراض الاجتماعية والسلوكية،

يأظهارها مضخمة، وهو كذلك من العوامل المساعدة على اكتمال شخصية التلميذ ونضجه وتمرسه بالحياة وهو يسعى كذلك إلى تهيتها وإعداده إعداداً سليماً.

(ب) أهداف التمارين التطبيقية :

ينطلق اللعب الدرامي من تجسيد جملة من المواقف والوضعية المترجلة بواسطة الحركة والصوت والانفعال، تعبر عما يخفيه (اللاعب) التلميذ من الأفكار والأحاسيس.

لذا فإن تحرير تلك الأحاسيس المكبوتة يساهم في استقراره النفسي وتكسبه القدرة على المرونة والتكيف مع الوضعيات الإنسانية.

إنّ للعب الدرامي تأثيراً شاملاً على الفرد، إذ يمر كامل جوانب الفرد الجسدية والنفسية والذهنية فهو يظهر صحتي لحركة الجسم ونموه، ويتيح الفرصة لاستخدام الحواس والذهن والنمو الانفعالي والاجتماعي» (12)

3. الجسد :

يعتمد التلميذ على الحركة للتعبير عن انفعالاته وإحساسه وأفكاره ويكون ذلك باستخدام جسده كوسيلة للتجسيد. يقول «كلود بيجاردينو» : «إننا نستطيع أن نتج صواريخ المدينة، والطبيعة وصياح الحيوانات بواسطة الفم والأيدي والأرجل وسائر أعضاء الجسد الأخرى بدون أن نتكلم، بدون ميكياج أو أكسسوارات، بدون أثاث أو ديكور» (13).

فتلك التمارين والألعاب تروّض الجسم وتحمي الحواس وتتجاوز عيوب التفكر وتعزل السلوك، كما تعطينا إحساساً بقيمة الجسد، فهو نافذة على العالم بواسطته نرى مختلف أجزائه ومنه نكتشف الآخرين وأنفسنا. فالجسد من هذا المطلق يبحث عن الطريقة التي يفهم بها نفسه ويفهم أجساد الآخرين.

ويمكن تحديد ثلاثة مراحل يهدف إليها التعبير الجسدي وهي: اكتشاف الجسد، واكتشاف الجسد الآخر، ثم تحقيق التواصل.

(أ) اكتشاف الجسد :

يعتبر الجسد من أولى اهتمامات اللعب الدرامي إذ يسطع بإخراج القرد من انطوائه وانكماشه، ويخفف من حدة الصغوبات الاجتماعية وذلك عبر التخيل والإدراك. وعبر فضاء اللعب الدرامي يكتشف التلميذ جسده وبالتالي يعيده إلى طبيعته في التعامل مع الأشياء بكل حرية دون خوف، ولعل هذا الإحساس يظهر في محاولة اللاعب لعب دور الطفل من خلال التفاعلات الارتجالية، وقد بينت تجربة «كلود بيجاد رينو» ذلك «فمواضيع الولادة، والعودة إلى الطفولة تظهر دوره وذلك بالرد على الرسالة المنطوقة بنفس الطريقة فيكون بذلك حواراً... أجساد يغلب عليها الطابع العفوي فقد بينت تجربة «ج. شايبكين» مع المسرح المفتوح ذلك حيث أن عصوا من المجموع قد قام بعرض صورته التي يحملها على «جنيشة»، وكان على بقية الأعضاء اللحاق به إلى هذا العالم الداخلي... والتجربة قد أعطت إحساساً بالعودة إلى الطفولة أو حلم بريء.

(ب) اللعب الدرامي مجال لتجاوز العوائق النفسية :

يعتبر المسرح من أفضل الوسائل التعبيرية، سواء كان هذا التعبير بالحركة أو بالقول أو بالإنشيد معاً، فإنه بلا شك نابع من إحساس داخلي يخفي الحالة النفسية للتلميذ واللعب الدرامي بوصفه نشاطاً لعبياً (ludique) من ناحية ونشاطاً درامياً من ناحية أخرى فإنه يصبح القضاء الأكثر رحابة أمام الفرد للتعبير الحر عن آرائه ومواقفه التي لم يكن ليُعبر عنها في الحياة العادية. فيكون بذلك نفساً لتجاوز العوائق النفسية والاجتماعية التي تسيطر عليه وبالتالي

مجالاً لمعرفة ذاته من خلال تفاعله مع بقية أفراد المجموعة.

لعل من أهم الأهداف التي ترمي إليه حصص التدرّب والتمارين والألعاب الدرامية أن يتحرر المشارك «التلميذ» من الانفعالات ويتحرر من توتراته كما لو كان الأمر متعلقاً بتخليص الجسد ممّا كان موجوداً أو متكوّناً فيه بطريقة ما، ونقصد بذلك حالة الانقباض والتوتر التي يعيشها التلميذ خلال حياته الذاتية اليومية أو حياته الدراسية.

هذا الهدف يظهر كقوة يتم فيها التحرر من التوتر المتراكم ولا يتعلق الأمر هنا بعملية تخلص أو هدم أو تحرر وإنما هو أولاً وبالذات عملية إصلاح تأني تدريجياً أثناء اللعب والقيام بالتمارين.

«اللعب الدرامي» يعتبر وسيلة للتفتح من خلال مجموعة المواقف التي تعلّم التلميذ كيف يحرر ذاته وتسمح بحرية التعبير وإظهار نفسه وتقديمها للآخرين» (14).

فاللعب الدرامي بهذا المعنى هو كشف لأغوار النفس ومعرفة للذات وللآخرين يقول «كريستان باج»: «إن اللعب هو في مجموعة يساهم في اكتشاف الذات والتضح على الآخرين بحيث أن الخلق والبحث والتعبير الجماعي في اللعب الدرامي يعطي أهمية كبرى للفرد ويخلق لديه توافقاً مع محيطه الاجتماعي» (15).

4. اللعب الدرامي والمسرح :

1. الفرق بين اللعب الدرامي والمسرح :

يعتبر الفن المسرحي خلافاً لبقية الفنون الأخرى، فناً حياً بمعنى أنه ليس نشاطاً إبداعياً وقتياً بل هو إبداع متجدد، وكل عرض يختلف عن سابقه لأن الممثل الذي يقوم بتجسيد الفعل لا يمكن بحال من الأحوال أن يكون هو نفسه في كل عرض، فإبداعه ذاتي وآني ومرتبّط بحالته النفسية ووضعته الاجتماعي وطريقة تفكيره، كما أنه لا يمكن لممثل آخر أن يقوم بنفس درجة أداء الممثل الأول لاختلاف شخصيتهما وطريقة

تفكيرهما. «فالممثل يسمح لنفسه بالتفكير والفعل مكان الشخصية التي يمثلها بعد أن يكون قد تدرب جيدا على إعطائها لغته هو ومن ثم الدخول إلى لغته الخاصة» (16).

ويكون نفسه مع ما يقوم به اللاعب أثناء اللعب الدرامي من ارتجالات حول مواضيع مختارة من طرف المجموعة حيث يسعى إلى التعبير عن ذلك، فالقدرة على الأداء تعتمد على «مهارة استغلال العناصر المتاحة للتعبير الإنساني (الجسد المساحة) في سبيل التوصل إلى تعبير إبداعي، مادي، ملموس عن فكرة أو موقف أو حتى شخصية أو نص ما، على أن يتم ذلك بتلقائية وكرد فعل مباشر لمؤثر ما نابع من البيئة المحيطة بالشخص في تلك اللحظة» (17).

لكن كيف لنا أن نحدد الفرق بين الممثل واللاعب إذا كان كلاهما يجسدان الموقف والأفكار بنفس الكيفية؟

يقدم لنا «لويس جوفي» التمييز التالي: «الممثل يسكن الشخصية واللاعب مسكون بها... فاللاعب يخضع لإيهامات اللغة أي أنه يأخذ كل أوجه المعناه، والممثل لا يملك هذا التنوع وهذا الإيهام، فهو يحفظ ذاته كما هي عندما يمثل» (18).

فالممثل يقوم بأدائه لموقف ما كما يرى هو ذلك، بينما اللاعب يقوم بأدائه كما لو كان هو المتعرض لذلك الموقف وهذا ما يجعلنا نتنبأ بوجود اختلاف جوهري في أهداف كل من المسرح واللعب الدرامي، فالأول هو كل متكامل بمعنى أن كل شخصية أو موقف أو حدث كلها تخدم هدفا واحدا هو الفكرة التي ترمي إليها المسرحية وما يمكن أن تخفيه من مواقف إيديولوجية، ففكرة يرمي إليها كل من المؤلف والمخرج.

بينما يكون الأمر مختلفا مع اللعب الدرامي، فالهدف الرئيسي ليس إبراز أفكار أو مواقف يعينها بقدر اهتمامه بالفرد من خلال المواقف التي يصنعها والشخصيات التي يؤديها.

«فهو لا يبدأ أبدا من نص ولا هو في حاجة إلى ديكور أو ملابس ولا حتى أكسوارات، كما أننا لا نلعب من أجل تجسيد شخصية بل من أجل أن نعرف ونعرف الآخرين... وهذا لا يعني فصل اللاعب عن عالمه الخارجي فمن أهداف اللعب تغيير نظرتهم التي يحملونها عن العالم وأن نجعلهم يعيشون في زمنهم» (19).

إذن فمن خلال هذه المقارنة نشير إلى الخطورة المحدقة بالتلاميذ إن مارسنا مهنة المخرج، بمعنى أن العلاقة التي يجب أن تكون بين الأستاذ (المنشط) وتلميذه هي علاقة تنشيطية تعتمد على اللعب الدرامي، لا على الاحتراف. أي يجب على الأستاذ أن يميز في علاقته بين الممثل واللاعب وإن أدركت تلك العلاقة المهنية (Professionnalisme) فراغت مادة التربية المسرحية عن وجهتها التوجيهية البيداغوجية وسقطت في مناهة الإخراج، والاحتراف، والممثل وهذا يسمى بعمل غير بيداغوجي (antipédagogique) يسعى إلى التلميذ أكثر مما يحسن إليه.

خاتمة

يسعى اللعب الدرامي دوما إلى بث الحياة في ذات التلميذ «الجسد - الروح» فيصبح تعبيره فنياً ومشعباً لإطلاق طاقاته المكتوبة فيه، وبالتالي يصبح الإسهام وكأنه شئ من الواقع ونحن كأستاذة تربية مسرحية أمام هذا السحر لن ننطلق من فراغ بل ننطلق من استعدادات فطرية تلقائية جسدية كانت أو ذهنية أو خيالية.

وهكذا يمكن أن نقول إن اللعب الدرامي يعتبر بحق وسيلة منهجية وبيداغوجية للتربية المسرحية تسعى إلى الإجابة على تساؤلات ومكونات مكتوبة داخل التلميذ، لذلك رأى البعض أن اللعب الدرامي في الوسط المدرسي أمر مهم جداً لبعده التكويني والتربوي والترفيهي والعلاجي.

- (1) COUSINET ROGER, Cité par Michel Salines, dans «Pédagogique ET É DUCATION» p50
- (2) البايدي عفاف وحلايلة عبد الكريم، «سيكولوجية اللعب» دار الفكر عمان 1993 ص 17
- (3) عبد الحميد عني حان - «الدراما والمسرح في تعليم الطفل»، دار الفكر عمان 1993 ص 69
- (4) البادل عادل «مدخل إلى فن كتابة الدراما» مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله للنشر والتوزيع تونس 1987 ص 7
- (5) نفس المصدر ص 17.
- (6) Patrice Pavis «Dictionnaire du théâtre» Edition Sociale PARIS 1980 p 216
- (7) Bentier Jean- pierre L'EXPRESSION DRAMATIQUE, Presses Juraissiennes p 69
- (8) عبد الغادر فرج وآخرون : معجم علم النفس والتحليل النفسي، دار النهضة العربية، ط 1 بيروت، ص 384
- (9) Ryngaert Jean-pierre Le jeu dramatique au milieu scolaire, Edition CEDIC Paris 1977 p 36
- (10) بن ابراهيم نوال : ديمامية التلقي لدى المخرج والممثل، مجلة عالم الفكر، ص 90
- (11) MONODRI Ichard: Jeux Dramatiques et Education Artistiques publications de la sorbonne nouvelle 1977 -87 pl
- (12) عبد الحميد عني حنان : المرجع السابق، ص 72
- (13) REMAUT CLAUDE PUJADE, Expression corporelle Langage du silence, Education E.S.F Paris, 1977 p62
- (14) CAILLAT GILBERT et autre «du théâtre à l'école», Editions de centre regionale de documentation (14 pédagogique, Paris 1994 P 20
- (15) PAGE CHRISTIANI : Eduquer par le jeu dramatique Edition E.S.F Paris 1977 P 120
- (16) سعد صالح - ازدرجية لأن - آخر والبحث في تقنية الممثل العربي، مجلة عالم الفكر، المجلد الخامس والعشرون العدد الأول، جويلية/ سبتمبر 1996 ص 35.
- (17) نفس المصدر، ص 35.
- (18) حرب سعاد «الأن و الآخرون والجماعة» دراسة في فلسفة سارتر ومسرحه» دار النشر المتحجب العربي بيروت 1994 ص 94
- (19) RYNGAERT JEAN- PIERRE «Le jeu dramatique au milieu scolaire» edition CEDIC Paris 1977 p 50

تحليل القيم الدرامية

«مكبث» نموذجاً

حافظ المرعوب

مقدمة :

إن أعمال شكسبير المسرحية، جاءت مكتنزة بالدلالة، عميقة في أبعادها الفكرية تبحث في دواخلها الإنسان وهواجسه من خلال شخصيات ذات تأثير رهيب في القارئ وحبكة متناسقة متناغمة في ثنايا الحكاية، ولغة ثرية شاعرية موعلة في الإيحاء.

فكانت مسرحية شكسبير *أرومية* ملائمة للمعنى القراءات واختلاف الرؤى.

لقد حاولنا في هذه الدراسة تحليل القيم الدرامية لمسرحية «مكبث»، فأشرنا إلى الحكاية التي استمد منها شكسبير مسرحيته وهي مكبث هولندي، وحللنا القيم الدرامية في نص مكبث شكسبير وأشرنا إلى مجموع الخلافات الواردة بينهما.

I. القيم الدرامية «مكبث» نموذجاً

1 - مكبث هولندي (*) :

تمثل الحكاية في أنه عندما كان مكبث ويانكو عائلتين وسط الغابات والحقول، حيثتذ رأيا نساء غريبات الشكل متوحشات، يبدو مظهرهن وكأنهن من عالم آخر. وقف

مكبث ويانكو أمام هذه الأشكال الغريبة، حيث الأولى «مكبث»، بلقب «أمير جلاميس» الذي حصل عليه منذ فترة قصيرة بعد موت والده، ثم حيث الثانية «مكبث» بلقب «أمير جادور» ثم حيث الثالثة بلقب «ملك» وأخبرت الأولى «يانكو» بعد سؤاله لها عن مصيره، بأنه سيصبح أسعد من «مكبث» ولكن لن يصبح ملكاً. ثم اختفت الثلاث نساء غريبات الشكل وأثر هذا الحادث عين «مكبث» أميراً على *جلاميس* إلى *إلزي* خيالة أميرها. وبدأ مكبث يفكر في أن يصبح ملك ولكن دكان الملك عين ابنه وليا للعهد فاعتبر مكبث أن هذا الحدث يمثل عائقاً أمام تحقيق النبوءة الثالثة وبدأ يفكر في الحصول على التاج بالقوة وأبدت زوجته على ذلك وساعده صليبه «يانكو» لغاية الحصول على المكانة الأولى في الدولة كما وعده «مكبث».

وتحصل «مكبث» على التاج ولكن سرعان ما أغلته الهواجس في أن يلقي نفس مصير الملك «دكان» وأسرع بالقضاء على «يانكو» بعيداً عن القصر بعد أن استدعاه للعشاء ومعه ابنه «فليس» - وقتل «يانكو» وهرب الابن وبدأ الخوف يعم جميع المملكة شرع «مكبث» يخطط لقتل كل من يشك في انتمائه إليه - وقالت له إحدى الساحرات أن أيا كان والدته أنه لن يستطيع قتله. ولن ينهزم طالما أن غابة «برنان» لم تحرك ناحية قصره في دوسيان.

أنفلقرا كما يقرر دونالين الرحيل إلى إيرلندا وماكدوف إلى فايفا ويدركون بحلهم آثار الخيانة .

ويبدأ الفصل الثالث بمونولوج لـ «بانكو» يخشى فيه أن يكون «مكبث» قد تصرف بقسوة في سبيل حصوله على التاج - كما يفكر في ذريته التي سوف ينقل إليها هذا التاج .

ويقيم مكبث وليمة ويخطط لقتل «بانكو» وابنه . وبالفعل يقتل بانكو ، ولكن ابنه يهرب وأثناء مشهد الوليمة يتراعى لمكبث شبح «بانكو» وقد عاد من موته ليجلس على كرسي العرش .

كهف الساحرات هو المشهد الذي يفتح به الفصل الرابع حيث يخبرون مكبث بأن لا أحد أنجبته امرأة يستطيع قتله وأنه لن يلحقه أي أذى مادامت غابة برنان لم تنضم - وفي الجانب الآخر في أنفلقرا يستعد مالكولم لمواجهة مكبث بقيادة ماكدوف الذي قتل زوجته وأولاده بأوامر مكبث .

أما الفصل الخامس فيبدأ بمشهد مرض الليدي مكث وميود أثناء اليوم . وفي المشاهد الموالية ترى أن مالكولم يسعد للقاء على مكبث وأمر جيشه بأن يقطع كل جندي فصنا من غابة «برنان» ليحميه أمامه حتى يخفي حجم الجيش الحقيقي ويضل بذلك مكبث ، وتموت الليدي مكبث ولا يتأثر مكبث لموتها ولكن عندما يعرف من رسوله أن غابة برنان تتحرك . حينئذ يعرف أن الدمار سيلحق به .

وتأكد مكبث من أن ماكدوف لم تلده امرأة بل انتزع انتزاعا وتحقق النبوءة الأخيرة ويفصل ماكدوف رأس مكبث عن جسده ، ويتولى مالكولم الحكم بجلوسه على عرش اسكتلندا .

ب- الحكبة :

إننا نلاحظ أن شكسبير صاغ تراجيديا «مكبث» بشكل مذهل وبحبكة درامية راقية اقتربت من طبيعة التركيبة الأرسطية لم تنعم كثيرا عن المفاهيم الأرسطية

وبدأت أعداد أعداء «مكبث» تتزايد وتتضم إلى «مالكولم» الذي أمر جنوده بالاختفاء ، كل واحد خلف غصن شجرة من غابة «برنان» حتى لا يتمكن العدو من رؤيتهم . وفي الصباح رأى «مكبث» غابة «برنان» وهي تتحرك ناحية القصر وأدرك فخامة الجيوش القادمة نحوه ، فحاول الهرب من القصر ولكن «ماكدوف» تبعه وقتله بعد أن أمضى سبعة عشر عاما في الحكم (**).

2- «مكبث» شكسبير :

أ- الحكبة :

لئن استمد شكسبير وقائع مسرحية «مكبث» من تاريخ هولندي ، فإن هذا لم يمنعه من إخضاع المادة إلى معالجة درامية : فحذف وغير وأضاف ، تفتح مسرحية «مكبث» بمشهد الساحرات الثلاث وهن يتواعدن بقاء مكبث . وفي المشهد الموالي تصوير لبسالة مكبث في الحرب ولانتصاره في المعركة ضد «سونيو» ملك الوريث . الذي أضحى يريد التناغم والصلح . تدل الساحرات مكبث وبانكو في المشهد الثالث حيث يخبرون مكبث بأنه سيصبح سيذا على مقاطعة «غلامي» و«كودور» ثم ملكا فيها بعد . كما يخبرون «بانكو» بأنه سينجب ملوكا . ويصبح مكبث فعلا «أمير كودور» .

ويعد أن ولي الملك «دنكن» ابنه مالكولم وليا للعهد ، يقيم مكبث بهذه المناسبة احتفالا في قصره ويستدعي الملك ذكرى وفي التصر تطرح زوجته الليدي مكبث حطتها لقتل الملك

ومع الفصل الثاني يقتل الملك . يأتي «ماكدوف» و«لينوكس» من الخارج فالملك قد طلب من ماكدوف أن يلقاه باكرا . وهنا يكشف الجريمة وحين يسأل مالكولم يده ، من قتل الملك يجيبه لينوكس بيد كانا على مخدعة كما يبدو فإن أيديهما وجهيهما ملطخة بالدماء .

ويقتل مكبث الحرسين ويقرر مالكولم الرحيل إلى

في تحليل المسرحية «بقدر ما يتعد شكسبير نفسه عنها من حيث البعد الزمني ومن حيث قدرته على تقديم رؤية عصرية لثراث الدراما» (1).

إن حبكة مسرحية «مكبث» مترابطة ومتناغمة بوحشية رهبة هذا ما يؤكد يان كوت في كتابه «شكسبير معاصرنا» إذ يقول : «يخمد مكبث ثورة» فيوضع قريبا من العرش بوسعه أن يصبح ملكا، إذن لابد له أن يصبح ملكا فيقتل الملك الشرعي، وعليه بعد ذلك أن يقتل شهود الجريمة، وكل من يرتاب فيه. ثم عليه أن يقتل أبناء وأصدقاء الذين قتلهم. وعليه فيما بعد أن يقتل كل أحد، لأن كل أحد ضده :

أرسلوا المزيد من الفرسان، امشطوا القطر كله،

اشفقوا كل من يتحدث عن الخوف - أعطني درعي.

(الفصل الخامس المشهد الثالث)

وفي النهاية سيقتل هو بالذات لقد أخذته غطوانه إلى أعلى سلم التاريخ الفخم وإلى أسفله» (2)

إننا ونحن نتحدث عن الحبكة «الذميمة» المسرحية «مكبث» رأينا من الضروري أن نستكشف مجموعة من الآراء التي أوردتها كينث ميوار في تقديمه لمسرحية «مكبث» ترجمة جبرا إبراهيم جبرا وهي : «مكبث» تمثل أعمق رؤية للشر وأنضجها عند شكسبير وبالإمكان إيجاز المسرحية كلها بأنها صراع الهدم مع الخلق» (ولسون نايت).

إنَّ رغبة الوصول إلى التاج عند مكبث هي رغبة عنيفة تؤذيها وتدعمها الليدي مكبث وهذا الصراع الداخلي العنيف الذي يواجهه مكبث وهذا التردد في قتل الملك «دنكن» إنما هو بداية الكابوس.

الجريمة تكون وليدة قرار فردي اختياري : «الجريمة ترتكب على مسؤولية الفرد الشخصية وعليه أن يفلحها بيده».

إننا ونحن نقرأ مسرحية مكبث نلاحظ أن فكرتها

بسيطة، الحصول على السلطة، الوصول إلى التاج ويبدأ الفعل بإراقة الدماء، قتل الملك «دنكن». ليبدأ الدم بالسيلان ولا بد من إخفائه وطمس معالم الجريمة، لابد أن يقتل مكبث كل مصادر الخوف بانكو زوجة ماكندوف إنينا «والدم في مكبث ليس مجرد مجاز، إنه دم حقيقي يسيل من جثث القتلى تقول الليدي مكبث :

قليل من الماء يزيل عنا نتيجة هذا العمل :
ما أهونه إذن!

ولكن هذا الدم لا يمكن غسله عن الأيدي والوجوه والخناجر، «مكبث» تبدأ وتنتهي بمذبحة، الدم يزيد أكثر فأكثر والكل يغوص فيه» (3)

طموح الحصول على السلطة لا يتم إلا عن طريق الجريمة. ثنائية الطموح والجريمة هي التي تحرك الأفعال والأحداث. هذه الثنائية التي تولد الكابوس داخل مكبث، إنه صراع داخلي عنيف بين نداءات الصميم وإغراءات السلطة. ويتوضح هذا المعنى في مونولوج مكبث إذ يقول :

لو أنني انتهيت عندما تفعل لكان المستحسن أن تعمل بسرعة لو أن الاغتيل بوسعه أن يقتل النتيجة

ويقتض بلفظه الأنفاس النجاح. لو أنَّ هذه الضربة هي الكل في الكل ونهاية الكل - هنا هنا وحسب، على الساحل هذا، على الصفة هذه من الزمن.
لجأزنا بالحياة الأخرى» (4).

«مكبث» يريد للجريمة أن تقف عند الجريمة، أن لا يكون لها أية عواقب، أن تمنحه السلطة والتاج دون أن يكون لها أية ردود فعل وتردد مكبث ويقول :

«... فهذه العدالة المتوازنة اليلدين
تقدم عناصر كأسنا المسمومة
لشفافنا نحن ... إنه هنا في حمي مزدوج :
أولا، لكوني قريبه وتابعه

وكلاهما مانع قوي للفعلة، ثم لكوني مضيقه.
عليّ أن أسد الباب في وجه قاتله،
لا أن أشهر السكين بنفسي».

كل هذه الموانع التي يعدها مكبث لاستطيع أن
تهدي بركانا يشتعل طموحا من أجل الوصول إلى
السلطة

«ستفخ الفعلة الشنيعة في كل عين

حتى تغرف الريح بالدموع - لا حافز لي

يهزم جانبي مأربي سوى

طموح شاقق القفز، يبالغ بفقرته

فيهوي على الجانب الآخر» (5)

تخطط الليدي مكبث للجريمة، وينفذها مكبث
وتوالى الجرائم لطمس الجريمة الأولى. التخطيط
والنفيذ من أجل غسل الدم الملتصق بأيدي مكبث
والليدي مكبث، إنه كابوس ممزوج بإزقة الدماء
لإزالة الرعب هذا لا بد من دم أكثر «الطموح في هذه
المسرحية يعني النية على القتل والتخطيط له، والرعب
يعني تذكر جرائم القتل التي اقترفت والوقوف أمام جرائم
جديدة محتومة» (6).

أراد مكبث السلطة والسعادة من أجل الطمأنينة
والقوة والنفوذ فلم يجد سوى الرعب والخوف اللائم
والقلق المستمر.

الاستمرار في القتل من أجل السلام، من أجل
الهدوء، إنه يسعى طوال المسرحية إلى القليل من
الهدوء. فيعود من جديد إلى الساحرات عله يجد
لديهن الأمان. والتبشير بالراحة ولكن لا هدوء بعد
الجريمة الأولى، لا راحة بعد الخيانة. «لا لن ترى
شمس ذلك الغد» (7). الظلام يهيمن على الفعل،
سواد الليل الحالك يلزم مكبث «وتجري معظم
المشاهد في الليل، بل في كل هزيع من الليل، هناك
الساعة المتأخرة من الليل ومتصف الليل وساعة ما
قبل الفجر - الليل حاضر أبدا».

3 - الصراع :

إنّ الصراع في مسرحية مكبث يتحلي في البداية
داخل أعماق البطل قبل ارتكابه الجريمة حيث يتمثل
صراع مكبث الداخلي بين تربيته بمفاهيمها الأخلاقية
وبين طموحه الذي لا يتحقق إلا بالجريمة، وحين ارتكابه
الجريمة يبدأ الصراع الآخر في الظهور وهو الصراع المادي
أو الخارجي بينه وبين أتباع ملاكولم ومكدوف» (9).

إنّ الطموح والضمير هي الثنائية التي تحرك الصراع
النفسي داخل مكبث، فطموح مكبث اللامحدود من
أجل السلطة يتنازع مع مفاهيمه الأخلاقية ولكن في
أصعاقه قوة هائلة تحاول الظهور وانتجلي، إنها عشقه
للأشياء الناعمة والسلطة. وهذا الصراع المعين بين
طموحه اللامع والضمير وبين مفاهيمه الأخلاقية برز طوال
الفصل الأول.

ففي بداية الفصل تداعب الساحرات الثلاث هذه
الكوامن الخفيفة في أعماق مكبث، إذ تخبرنه بثلاث
نبوءات أولاها أنه سيكون سيد «غلامس»، وثانيها أنه
سيصبح سيد «كودور» وثالثها وأعظمها أنه سيتوج
«ملكا»، هذه المداعبة للقول الكامنة في نفس البطل
هي بداية إعلان الصراع الداخلي والرهب الذي سيعيشه
مكبث طوال الفصل الأول.

وإن كانت النبوءة الأولى قد تحققت فعلا بعد موت
سانيل «أمير غلامس» (10) فإن النبوءة الثانية تنحس في
المشهد الثالث على لسان روص رسول الملك دكن.

«وعربونا لتكريم منه أكبر

أمرني أن ألقب نيابة عنه «أمير كودور» (11)

في أتباع مالكولم وبهذا يضعف مركزه في نفس الوقت الذي يقوى فيه مركز أتباع مالكولم» (14).

إننا نلاحظ في هذه المسرحية أنّ هناك تفاعلا وتداخلا بين الصراع الداخلي والصراع الخارجي أنتجا علاقة جدلية بين الطرفين، فلم يكن الصراع الأساسي من أجل السلطة ولم يكن غاية الفعل أو متناه الوصول إلى العرش، إذ أن مكبث يصل إلى العرش منذ بداية الفصل الثاني «ولكن الصراع الأساسي هو ارتداد فعل القتل على تركيبة مكبث نفسها. ثم انعكاس ردود أفعال هذه التركيبة على الواقع المادي المحيط وعلى مالكولم وأتباعه» (15).

إن الصراع يتولد ويتعمق في مواصلة مكبث لاعتراض الجرائم إنه يعي جذا خطئه وأخطائه لكن كابوسا في أعماقه يثيره لمواصلة القتل علّه يصل إلى الأمان. ولكنّه لا يتحصل على الأمان إلاّ بالموت.

II الشخصيات :

إنّ كتابة «مكبث» تعتبر مقارنة بمآسي شكسبير الأخرى مثل «هاملت» و«عطيل» و«الملك لير» أقصرها. وقصر هذه المأساة ينمكس على بروز الشخصيات ومدى فاعليتها في تحريك الأفعال. ويعتبر مكبث البطل الذي يحرك الحدث ويقوم بالفعل وتواريه في الفصل الأول «الليدي مكبث» ولكن سرعان ما تنحصر فاعليتها لتكون كبقية الشخصيات الأخرى.

ومن خلال النطاق الخلفي الغامض تبرز الشخصيتان العظيمتان المرعبتان اللتان تصغر إلى جانبيهما جميع شخصيات الدراما الباقية، فكلاهما عظيمة الشأن وكلاهما - توحى أكثر لكثير من الأبطال التراجيدين شعور الرهبة» (16)

ومنحاول من خلال تحليلنا لشخصيات مسرحية «مكبث» الوقوف عند أهم ميزاتها ومدى حضورها أو مساهمتها في تجسيد الفعل.

لم تبق إلا النبوءة الثالثة إذ كيف له أن يصبح ملكا والملك دنكن يعين ابنه مالكولم وليا للعرش

«وانتم أقرب الناس منازل إلي اعلموا

أننا أولينا وراثتنا

إبننا البكر مالكولم الذي نلقبه منذ هذه الساعة أمير كمبولاند» (12)

«أمير كمبولاند تلك عتبة

علتي أن أكبو عليها، وأن أظفر فوقها

لأنها في طريقي - أيتها النجوم أخفي نيرانك» (13)

بهذه الكلمات يحدث مكبث نفسه جانبا، إذ عليه أن يتجاوز كل العراقيل التي تواجهه من أجل اعتلاء العرش، وماخطابه إلى الليدي مكبث إلا بحث عن تأييد خارجي. فهو على استعداد داخلي لفعل أي شيء من أجل إرضاء طموحه المتوهج للسلطة. ولكنه لا يعرف ماهي الطريقة المثلى التي تحقق له أمانيه وتفتح لليدي مكبث الحل: لا بد من قتل الملك، ضيف مكبث - لا بد من الوصول إلى التاج. عندها يصل مكبث وزوجه إلى بر الأمان - إن يفرز أحدهما على توجيه إصبع الاتهام إليهما

وبعد تردد مثير عميق يعيشه مكبث بين الفعل واللاعفل يخمد آخر صرخات ضميره ويقتل الملك دنكن ويقتل المخادمين كي يقال إنهما اللذان قتلا الملك ولا بد من القضاء على مصادر الخوف، لا بد من قتل بانكو، إنه الشاهد الوحيد على نبوءة الساحرات. إذ لا بد أن يخامر الشك في أن مكبث استولى على السلطة بطريقة لاشرعية ويخطط مكبث لقتل بانكو وابنه إثر استدعائهما للوليمة ويموت بانكو وينجو الطفل الصغير، وبعد موت بانكو يزداد مكبث إصرارا على ارتكاب الجرائم فيتحوّل الصراع الداخلي إلى صراع خارجي، إنه صراع ضدّ كل من يرتاب فيه مكبث. أتباع مكبث يتضامون وينضمون إلى مالكولم «كلما ازدادت جرائمه كلما ضعف مركزه بانقضاء الآخرين حوله وانضمامهم إلى طرف الصراع الخارجي والمتمثل

1 - شخصية مكبث :

«مكبث» هو ابن عم الملك دنكن. وهو يتمتع بشجاعة خارقة ازداد تمجيدا بقضائه على ثورة اندلعت ورده جيشا غازيا على أعقابها.

يبرز لنا «مكبث» بصورة محارب عظيم، «تخيلة محاربا عظيما على شيء من البراعة والخشونة والجفوة. بل رجلا يثير بعض الخوف وكثيرا من الاعجاب» (17).

إن لهذا الرجل طموحا وحبا للسلطة ولكن له في نفس الوقت قيما أخلاقية يدرکہا ويحترمها. ولكن سرعان ما يتحول إلى سفاح قاتل يرتكب الجريمة حتى يخفي آثار جريمة سابقة. إنه يبحث عن الهدوء والطمأنينة، تبحث عن الراحة والاستقرار «إنما يفرغه هو دائما طيف قلبه الآثم أو فعلته الملتطخة بالدم أو صورة ما تستمد من هذين مظهر الرعب أو الكآبة» (18)

إن أهم ميزتين تحرکان شخصية مكبث هي :

- أولا : إصراره على البقاء وتحديه لكل الصعوبات حتى باقتراف أبشع الجرائم.

- وثانيا : إحساسه بالجرم أقوى إليه من إحساسه بالفشل هذا الإحساس الذي سيؤدي به إلى حالة اكتئاب وقلق مستديم.

إن «مكبث» حلال كامل المسرحية يبحث عن مصدر خوفه فإذا أدرك مصدر الخوف أزاله.

فهو يقول :

«أرسلوا المزيد من الفرسان : امشطوا القصر كله اشفوا كل من يتحدث عن الخوف. أعطني درعي» (19).

بانكو يشكل خطرا على «مكبث» إذا لا بد من قتله، مكدوف يتغيب عن حضور المأدبة التي أقامها «مكبث»، إذ هناك أشياء تدور بخلفه ضد «مكبث» وتحذير الساحرات له من مكدوف، يجعله يصر على التخلص من هذا الأخير الذي يتجو لتصبح زوجته وأبنائه ضحايا قلق ووساوس «مكبث».

وفي هذه الساعة بالذات

لكيما أتزوج كل فكر لي بفعل، لن أفكر إلا لأنفد قلعة مكدوف سأفاجتها،

وأصدر فايف وأعطي حد السيف

زوجته وأطفاله، وكل روح شقية

هي من صلبه، لن أتفاخر كالأحمق...

هذا الفعل سأفعله، قبل أن يبرد العزم» (20)

وشيثا فشيئا يتحول مكبث إلى رجل مجرد من الأحاسيس، مبتغاه هو القضاء على كل من يهدد حياته. إنه عندما يسمع خبر وفاة زوجته يقول :

«لكن حريّا أن تموت فيما بعد...

ولكن ثمة وقت لكلمة كهذه...» (21)

إنها كلمات نطق بها رجل يسير في اتجاه واضح المعالم وهو قادر على تحمل أي خبر مهما كان نوعه. إنه الآن في مرحلة أخيرة من صراعه من أجل البقاء.

ولكن «مكبث» ورغم كل المجهودات ورغم كل الجرائم التي ارتكبها ورغم سيلان الدم الجارف من جثث القتلى، لم يتمكن من البقاء. وقتله مكدوف وانتهى الطموح والكابوس إلى الأبد.

2 - شخصية الليدي مكبث :

أما الشخصية الثانية التي سندرسها فهي شخصية «الليدي مكبث» التي برزت في الفصل الأول بروزا هاما. إلا أنها مع تنامي الفصول تتراجع فاعليتها، فأهم ميزة حددت هذه الشخصية وهي تصفع خطاب مكبث مدى معرفتها بنقاط ضعف زوجها.

«أمير غلامس وكودور ولسوف تكون

ما وعدت به. ولكن أخشى طبعك» (22).

إن معرفة «الليدي مكبث» بزوجها تتجلى بشكل

مذهل، وهذه المعرفة ستمكنها من دفع الحدث ومن إقناع مكبث لنيل مايريد.

إنها جرأة لا متناهية في أخذ القرار والتخطيط له انطلقت من معرفة جيدة بأطباع مكبث وأفكاره.

إن «الليدي مكبث» تتحد منهاجاً سليماً لإدراك العظمة ولتحقيق طموحها وطموح زوجها. عليها أن تزيل كل العوائق التي تواجهها، إذ لا بد أن تثبت في مكبث العزيمة وتقضي على التردد داخله. إنها تحاول غرس الشر في أعماقه

«... أنت تريد العظمة

ولست خالياً من الطموح ولكنك خال

من الشر الذي لا بد أن يصحبه» (23)

«الليدي مكبث» تدرك إدراكاً تاماً مدى استعداد مكبث لفعل أي شيء من أجل الحصول على التاج وتدرك كذلك أنه في انتظار كلمة «فعل» :

«تريد يا غلامس العظيم ذاك الذي

يصرخ بك أن «افعل كذا» إن أردته

ذاك الذي أنت تخشى أن تفعله

لا الذي تمنى لو أنه لا يفعل، أسرع إلي» (24)

إنها تتحول إلى صاحبة القرار وتأمّر مكبث بقتل دنكن من أجل الحصول على التاج وتعتمد كل الوسائل والطرق لإقناعه، إنها تصل إلى حد الجرأة :

«... أنتنهي أن تنال

ذاك الذي تعتبره زينة الحياة

وتحيا جباناً في اعتبار نفسك

جاعلاً «لا أجراً» تتبع «بياليتي»

كالقطعة المسكين في المثل الشائع» (25).

إن قوة الإرادة عند «الليدي مكبث» هي وحدها كفيلة بإقناع مكبث على الفعل، الثقة في النفس تجعلها

لا تفكر في القتل، خيار وحيد أمامها هو أن تكون صاحبة التاج. إلا أنه بعد أن حصلت على التاج تبدأ مظاهر التغير في شخصية «الليدي مكبث» في الظهور :

«حينما تتحقق منا الأمانة ولا يتحقق الرضا

نكن لأشيئنا كسبياً، وأنفقنا كل شيء :

إنه لأسلم لنا أن نكون ما نحطم

من أن نقوم بتعطيم الآخرين في فرح مليء بالريب» (26).

وهذه أولى بوادر التغير في شخصية «الليدي مكبث»، هذه الوضعية التي تعيشها لا تشعر من خلالها بالأمان والراحة والطمأنينة، إضافة إلى شعورها بأن «مكبث» أصبح يتخذ قراراته بمفرده.

لم تعد «الليدي مكبث» فاعلة في الأحداث، إنها نحال قصارى جهدها إغاة «مكبث» ولكنه لم يعد في حاجة إلى عونها

وتعود إلى قوتها وقوة إرادتها في مشهد الوليمة إذ نحال لا يرضخ أمر «مكبث». وبعد هذا المشهد تفك «العائلة» الليدي مكبث، وسرعان ما يحاصرها اليأس والقلق وتسيطر عليها الأوهام، إنها أصبحت وحيمة خاصة بعد التغيرات التي حصلت «لمكبث».

إن الوحدة والخوف والأوهام التي تسيطر على «الليدي مكبث» في نهاية المسرحية تتجلى بوضوح عند سيرها أثناء النوم. إنها أشباح الماضي وأسراؤه. إنه الماضي يتجسد لها في نومها وتكون اضطرابات النوم بداية الجنون ومحاولة التخلص من هذا الماضي ومن أعباء الجريمة يقال على لسان مالكولم :

«... وملكنه الشيطانية

التي يظن أنها قصت على حياتها

بيدها العاتية هي - ...» (27)

مهما كانت نهاية «الليدي مكبث»، الانتحار أو الجنون أو الهذيان المتواصل فلأنها تبقى شخصية ذات هبة ووهبة تراجيدية عميقة، فلم تكن وحشاً أو شيطاناً

«بل بالمعكس، جهدها الدائم طوال المسرحية هو أن تقارع الضمير. لقد كانت امرأة مالة إلى الروى وأحلام اليقظة، عينها مركزة في أشباح طموحها الأوحى، ومشاعرها بسبب تأملاتها في الشهوة التي ملكت عليها كيانها، مجردة عن المواقف المادية التي تعرفها حياة اللحم والدم. بيد أنّ ضميرها، عوضاً عن أن يصاب باليأس، يخزها ويؤذيها باستمرار. وهي تحاول أن تخنق صوته، وتكتم صراعاته، بخيالها المضخمة المعلقة، واستجاداتها بالوسائط الروحية» (28).

3 - شخصية بانكو :

إنّ دراستنا لشخصيات مسرحية «مكبث» هي دراسة نحاول من خلالها رصد مدى فاعلية الشخصية في دفع الأحداث وكذلك مدى تطورها عبر مراحل التراجيديا

إنّ أهمية دراستنا لشخصية بانكو إنما هي نابعة من هذا التطور الذي ارتأناه فيها. فبانكو في بداية المسرحية هو رفيق لمكبث في المعارك ولئن كان أقل بهجراً منهم فإنه يتميز بشجاعة وقدرة على القتال

«دنكن : - ... بانكو النبيل

ليس استحقاقك بأقل ولن يكون

أقل ذيوها، دعني أعانقك

وأضمك إلى قلبي» (29)

كما تتجلى مميزات شخصية بانكو عند لقائه ومكبث بالساحرات الثلاث: إذ تنلمس من هذا اللقاء فضول بانكو لمعرفة تنبؤات الساحرات حول مصيره. إنها جرأة وطموح ولكنه طموح لا تشوبه نزعة الإجرام - إنه التساؤل والدهشة حول مدى صحة هذه الكلمات التي تقولها الساحرات. وعندما تتحقق النبوءة الثانية لمكبث زادت تساؤلات بانكو جدية ولكنه يتحدث عن أفكاره بشكل مزاح.

في دواخل بانكو أشياء تغلفه وتتجلى في بداية الفصل الثاني إذ يقول :

«بي تعاس ثقيل كالرصاص

ومع هذا لم أستطع النوم يا قوى الرحمة

اكبحي في الخواطر اللعينة التي تستسلم

لها الطبيعة ساعة الهجوع» (30)

إنّه إحساس داخلي بأن هناك أشياء غير عادية ستحدث في تلك الليلة. وفي حديثه مع مكبث يعيد عليه مرة أخرى تنبؤات الساحرات :

«مكبث : إذا أنت التزمت بالاتفاق معي، في حينه أصابك شرف كبير

بانكو : مادمت لا أفقد شرفاً لمحاولتي الاستزادة منه، يل أبقى الصلبر متى حرّاً أبداً وولائي ناصعاً» (31)

إذ هذا الرد لبانكو يحمل ثلاثة معان :

- «أولها أنه يخشى اقتراحاً ينطوي على الخيانة، وثانيها إنه ليست لديه أية فكرة عن قبوله، وثالثها أنه لا يخشى أن يصدّه مكبث عن الإفصاح عما يدور «مخلده» (32)

إنّ هذه الجملات التي تتجلى عند بانكو تبرز لنا نقلاً ودواخل بانكو رغم تفكيره المتواصل في كلام الساحرات

وبعد موت دنكن يلتزم بانكو بالصمت رغم تيقنه من أن مكبث وراء هذه الجريمة وفي المشهد الأول من الفصل الثالث يفكر بانكو جدياً في أنّ التاج والعرش سيؤولان إلى أبنائه،

«فتحققت لك الآن كلها، فأنت الملك وكودور وغلانس

كما وعدن نسوة القدر وأخشي

أنك لعبت لعبة جد غادرة من أجلها ولكنه قيل

أنها لن تستمر في خلفك

بل أنا الذي ساكون الأصل والوالد

لملوك كثيرين.» (33)

التراجيديا. فالرعد والبرق بداية الخوف التي تسرب لنا من ثأيا هذه المأساة.

فالرعد يصمّ الأذان، والكلمات والأخبار التي سترد في المأساة من شأنها أن تزلزل أذناننا والبرق إنما هو تلك الأضواء الخفيفة والسريعة التي تخرق الظلام الخالك.

هذا الافتتاح يجعلنا ننهي أنفسنا لمسيرة في هذه المأساة، في هذا الجو غير العادي تبرز صورة ثلاث نساء: «... ماهولاء»

الذوايات المشعثات بلبوسهن

لايشبهن أهل الأرض،

ولكنهن عليهن؟ أحياء أنثن؟ أو كائنات

يجوز بالأنس سؤالكن؟ يبدو أنكن تفهميني

إذ تضع كل منكن أصبعها المشققة

على شفتيها الجلديتين : لابد أنكن نساء

ولكن لحاكن تمنعني عن تأويلكن كذلك» (34).

إن هذه الصورة للنساء الثلاث التي ترد كذلك في بداية المسرحية تدعّم هذا الجو الذي ستدور فيه الأحداث ويتواصل هذا الجو العام ويزداد عمقا بمرور صورة ذلك المحارب : «ماذاك الرجل المضرج بالدم؟» (35).

الدم السائل بشكل رهيب، الرعد والبرق، صورة النساء الثلاث المحيطة المرعبة، ستكون كلها أرضية ملائمة لانطلاق الفعل إنه فعل ارتكاب الجرائم. إنه فعل القتل والتقتيل.

إننا نشعر وكأن المسرحية بأكملها، كابوس مزعج رهيب غريب مخيف. تتكاثر الصور البشعة والأفعال الوحشية في ظلام حالك. في قتامة وسوداوية متواصلة.

«لا لن نرى شمس ذلك الغد» (36)

«كلّ هذه العوامل : الظلام والأضواء والألوان التي تثير الظلام والعاصفة التي تندفع مخنوقة وياه، والخيلات العنيفة الهائلة تتآمر هي وظهور الساحرات والشبح لإثارة الفرع وكذلك بدرجة ما الرعب الخارق للطبيعة»

أصبح بانكو يعتقد في صدق «نسوة القدر» وعاد الأمل من جديد ولكنه لا زال نقي النفس لا يفكر في تحقيق النبوءة عن طريق الغدر والخيانة.

كما أنّ جرأة بانكو تتجلى في عدم خوفه من مكبت إنه لا يتصور أن يصيبه أي أذى منه. ولكن نهائيه هي التي تغضي على هذه الشخصية الكثير من الحب والعطف عليه. وتذكرنا بكلام الساحرات في البداية.

«ساحرة 1: أقلّ شأنًا من مكبت وأعظم»

هذه العظمة والرصانة التي تبرز من خلال ردود أفعال بانكو

«ساحرة 2: أقلّ منه سعادة ولكن أسعد بكثير»

فمكبت رغم أنه ملك فإنه لا يشعر بالسعادة بينما بانكو يشعر بالسعادة لأن الأمل مازال قائما في أن ذريته ستصبح ملوكا. وبطريقة شرعية لا غدر فيها إنها سعادة الهدوء والطمأنينة وراحة الضمير.

لقد انحصرت دراستنا على ثلاث شخصيات وهي مكبت «الليدي مكبت» اللذين ساهما في قدر كبير في تحريك الأحداث وتتجلى ملامحهما بشكل بارز.

ورأينا كذلك أنه من الضروري الوقوف عند شخصية بانكو لأنها ساهمت كذلك في دفع الحدث وتميزت بمجموعة من الخصائص التي ميزتها عن باقي الشخصيات.

إلا أنّ مجموعة الشخصيات الباقية في مسرحية «مكبت» لم تكن بارزة الملامح. ولم يتفنن شكيير في إظهارها وهذا ما عابه عليه النقاد إذ أولى أهمية قصوى إلى الفعل وإلى الشخصيتين المركزيتين.

III - الجو العام :

«رعد وبرق» إنها الكلمات الأولى التي تفتح بها مسرحية «مكبت»، إشارة أولية فيها الكثير من الإيحاءات إنها تصور لنا الجو العام الذي ستدور فيه أحداث هذه

لقد كانت مسرحية مكبث من أقصر مآسيه الأربع، إذ تميزت بسرعة أحداثها وبلغة راقية ضاربة في الأجيال موهلة في الشعرية. إن كل كلمة في مسرحية مكبث تحمل معنى قابلاً للتأويل ترد في باقي أطوار المأساة إنها كلمات وصور تسم بالجمال والعنف والرهبة «أما أسلوب التعبير فيتسم في بعض أجزاء هذه المسرحية نسمة الجلال العظيم العابس الذي يوتد هنا وهناك إلى زهو كادب».

ونلاحظ في دراستنا لحوار مسرحية «مكبث» قدرة شكسبير الراحلة في استخدام الاستعارات والمجازات، إن المسرحية تبدو كالسيكة متناغمة، متداخلة بث فينا صوراً وأفكاراً تمتاز فيها الكتابة بالجمال والروعة، فيالها من استعارات مجازية وبالها من صور مخيفة تلك التي تستقبلنا بها الليدي مكبث فور ظهورها على المسرح... وذلك حين «تبتل إلى أرواح القسوة أن تجمد قلبها بجيش لا تسري (الرحمة في عروقها)» (38).

إن ثنائية الطهر والباطن تبرز في حوار مسرحية مكبث إذ تحمل الكلمات معاني واضحة جلية ولكنها مزيجاً من العنيفة لا لترصدنا إلا بالوقوف عندها والتروي في فهمها

والثلاث معاً: الجميل هو الدميم والدميم هو
الجميل على الدوام
فهيا حموا في حلقة من ضباب وققام» (39).

إن هذه الكلمات التي تقولها الساحرات الثلاث تحمل في جعبها اختزالاً لما سيرد في كامل أطوار المسرحية. فالذي يراه الناس جميلاً تراه الساحرات قبيحاً دميماً. ودعوتهن للقتل وإرتكاب الجرائم واقتراف الشر هي أشياء يرينها جميلة بينما يراها الناس قبيحة وحشية دعيمة. ونلاحظ هذه الثنائية في حديث مكبث مع بانكو في بداية المسرحية إذ يقول :

«يوماً دميماً جميلاً كهذا مارأيت قط» (40)

إن هذا الأسلوب الذي يعتمد على شكسبير يثير

إشارات كثيرة في مأساة نراها، نسمعها، ونشعر بها فاليومه تتعق طوال الليل، وغويل دنكن يلتهم بعضها البعض في جنون، ثم يلوح الفجر دون أن يصحبه نور، والمناظر والأصوات المألوفة، فصوت صراخ الليل ونعيق الغراب وتكاثف الظلام على النور بعد غروب الشمس وعودة الخطاطيف إلى أوكارها، كل ذلك نلذ شؤم» (37).

إن الجو العام في هذه المسرحية يحاصرنا «لا نوم بعد اليوم» ويتجلى بوضوح في الدم السائل من جثث القتلى وفي الصور الشبعة، في الصراخ، في الصياح في الكلمات عن الكابوس التي تبدأ به المأساة وتنتهي بنهايته.

ولكن كل هذه المناخات ليست بمعزل عن الأزمة الكبيرة التي كانت تهيمن عن الصراع في السلطة السياسية الملكية فمن المعروف أن شكسبير في كل أعماله يقر ضمناً الدفاع عن العرش الملكي والسيادة الملكية والشريعة فكانت أعماله أرضية لبروز الصراعات السياسية فكان شكسبير ابن عصره.

ومن خلال التراجيديا قدم لنا بانوراما سياسية لطيفة الصراعات في العصر الأليزابيتي كما دافع بجماس عن الشرعية الملكية وحققها وكذلك كان مؤمناً ومخلصاً لمسيحيته من خلال التأكيد على الحق الكنسي الإلهي. لأن الإنسان الشكسبيري مادة مهمة لقراءة العصر وتلك الأفعال شهادات درامية تصف التراجيديا الشكسبيرية وتجسد خطابها اللاحق.

IV اللغة والحوار:

إن للحوار أهمية قصوى في صياغة التراجيديا وكيفية تطورها وبروز ملامح شخصياتها. وقد أولى شكسبير عناية كبرى بالحوار الدرامي. وتفنن في نحت الصور وتوليد المعاني. ففي مسرحية مكبث يبدو أسلوب شكسبير الإنشائي النهائي وقد استكمل لأول مرة طابعه الذي يتميز به.

التهكم، وإن كان في ظاهره لا يتجاوز مجرد انطباعات الشخصيات، إلا أنه يحمل إلى القارئ مجموعة من الأسئلة ويثير فيه جملة من الأفكار والتخيلات.

ولسنا نشير هنا إلى «التهكم بالمعنى المألوف من مثل الأقوال التي يعتمد فيها المتكلم التهكم والسخرية مثل تهكم لينوكس في الفصل الثالث المنظر السادس. وإنما أنا أشير إلى التهكم من جانب المؤلف نفسه إلى التقارب الساخر بين الأشخاص والأحداث وبخاصة إلى التهكم السوفوكليسي الذي يجعل المتكلم يستخدم كلمات تحمل إلى المتفرجين - فضلا عن المعنى الذي يقصده هو - معنى آخر هو نذير سوء. ويكون هذا المعنى خافيا عن بقية زملائه الممثلين الذين هم على المسرح معه».

إن اللغة في مسرحية «مكبث» ترتقي إلى درجة أنها تصح وحشية عنيفة تحت للجرمة وتثير الصور البشعة. فإذا كان مكبث يرتكب الفعل ويقترب الجريمة من خلال الخنجر أو السيف فإن شكبير يرتكب الجريمة من خلال العبارة والكلمة والصورة التي ينشؤها «فأقطع أبيات التراجيديا جميعها وهي تلك التي تتضمن صرختها التي تبعث القشعريرة والتي تقول فيها «مع ذلك فمن كان يظن أن في جسد الشيخ الطاعن في السن كل هذا القدر من الدم» (41).

إن الحوار واللغة في «أساسة مكبث» تعمق الفعل وتدفعه إلى الأمام وتزيده جلالا وعظمة وشاعرية رغم ما تحمله من وحشية وعنف وقسوة. «وهذه الدراما مملوءة في لغتها كما هي مملوءة في مراحل سير حوادثها بالصخب والعاصفة» (42)

إننا نلاحظ ونحن ندرس الحوار واللغة في مسرحية «مكبث» أنها كانت درعا لسير الأحداث فتناغمت وتوازمت مع الأحداث بل عمقتها.

لقد امتلك شكبير ناصية الكلام فكانت «مكبث» تجربة قصوى في الكتابة اتسمت بالخيال والجمال وأثرت كتابات شكبير التي تناولها النقاد بالبحث والقراءة.

V اختلاف «مكبث» شكبير عن «مكبث» هولنشيدي :

إن دراستنا لمجموعة الاختلافات الموجودة بين «مكبث» شكبير و«مكبث» هولنشيدي هي ضرورة حيث توضح لنا المعالجة الدرامية التي قام بها شكبير في صياغته لمسرحية «مكبث».

ومن أبرز هذه الاختلافات كما كتبها كينث مور في مقدمة «أساسة مكبث» ترجمة وتقديم جبرا هي: (***)

(1) دنكن، كما يصوره هولنشيدي، أصغر سنا منه في المسرحية، وهو مصور كحاكم ضعيف يجعله شكبير مسنا وقديسا، ويتغافل عن ضعفه، فيكتف السواد في جرم مكبث.

(2) في هولنشيدي ثلاث حملات يكتفها شكبير إلى واحدة: هزيمة ثورة ماكدونالد، هزيمة سونيور، وهزيمة كانتوت الذي جاء بأسطول جديد لينتقم للإزاحة أخيه سونيور

(3) في تاريخ هولنشيدي نجد أن لدى مكبث شكوى حقيقية ضد دنكن لأن هذا، بإعلانه تصيب ابنه أميرا لكمبرلندا (أي وليا للعرش). خرق قانون تسلسل الملك، وحرم مكبث في الأمل في العرش - وكان له مايرر هذا الأمل، إذ بوسعه المطالبة بالعرش نيابة عن زوجته وابنها من زوجها الأول. أما شكبير فيكتب هذه الحقائق لأنه يريد لأسباب درامية أن تؤكد جرم مكبث.

(4) عند هولنشيدي كان بانكو وآخرون شركاء في مقتل دنكن الذي تم تنفيذه كاغتيال سياسي. أما عند شكبير فلا يحتمل جريمة اغتيال دنكن سوى مكبث وزوجته واستقى شكبير تفاصيل قتل «دنكن» من اغتيال دونالد للملك دف.

(5) يحلف شكبير السنين العشر التي قضاه مكبث في حكم صالح بين مصرع دنكن ومصرع بانكو

(6) شكبير يبتكر مشهد الوليمة وظهور شبح بانكو

(7) يستغني شكبير عن قصة رفض مكلف تقديم العون في بناء قلعة دنسينان.

(8) مشهد قنر الساحرات مبني على النبوءات الثلاث الواردة في هولنشد. إلا أنَّ شكبير يضع أخوات القدر مكان «ساحرة معينة كان مكبث يتق فيها ثقة كبيرة».

(9) في تاريخ هولنشد، يحاصر مكبث قلعة مكدوف بجيش كبير فيقتضي الاقتصاد الدرامي استخدام القنلة.

(10) امتحان مكدوف لمالكولم موجود بتمامه في هولنشد، فيرى أنَّ شكبير يحذف في النص الذي وصلنا على الأقل - حكاية التلب والذباب - ويضيف ردائل أخرى إلى تلك التي يعدها هولنشد. وفي كتاب

التاريخ يجري امتحان مكدوف بعد أن يسمع بموت زوجته. أما التبدل الذي أجراه شكبير فيساعده في تحريك شكوك مالكولم.

(11) في كتاب هولنشد يهرب مكبث من قلعة دنسينان ويطارده مكدوف إلى لنغانين - والحادثة درامية لا تفيد المسرحية.

(12) شكبير يتكرر مشهد الليدي مكبث وهي تمشي في نومها، ويتكرر كذلك انتحارها المفروض. أما هولنشد فلا يقول شيئاً عن نهاية زوجة مكبث.

هذه مجموع التغييرات والتعديلات التي أجراها شكبير لصياغة مسرحية «مكبث».

الهوامش والإحالات

(*) أحدث هذه المعلومات من «تغارب شكبيرية» نذكر أحمد مسحوح مكتبة مديولي ص 119

(**) أحدث هذه المعلومات من «تغارب شكبيرية» نذكر أحمد مسحوح مكتبة مديولي

(1) أحمد مسخوخ من «تغارب شكبيرية» مكتبة مديولي ص 122 123

(2) بان كوت بان شكبير معاصراً «رحمة حر برافيم حراً» ص 1980 - المؤسسة العربية للدراسات والشر

(3) كوت بان مرجع سابق ص 133 - 134.

(4) شكبير وليام مأساة مكبث مرجع سابق ص 85 الفصل الأول المشهد السابع

(5) شكبير وليام مرجع سابق ص 85 - 86 الفصل الأول المشهد السابع.

(6) كوت بان شكبير معاصراً مرجع سابق ص 135.

(7) وليام شكبير «مأساة مكبث» مرجع سابق - الفصل الأول، المشهد الخامس ص 81

(8) كوت بان مرجع سابق ص 135.

(9) مسخوخ أحمد مرجع سابق ص 133.

(10) شكبير وليام مأساة مكبث مرجع سابق ص 86 الفصل الأول المشهد الثالث

(11) نفس المرجع ص 70 الفصل الأول المشهد الثالث.

(12) نفس المرجع ص 76 الفصل الأول المشهد الرابع.

(13) نفس المرجع ص 76 الفصل الأول المشهد الرابع.

(14) مسخوخ أحمد من «تغارب شكبيرية» مرجع سابق - ص 134.

(15) مسخوخ أحمد من «تغارب شكبيرية» مرجع سابق - ص 135.

(16) برادلي «التراجيديا الشكبيرية» الجزء الثاني ص 131.

(17) برادلي «التراجيديا الشكبيرية» الجزء الثاني - مرجع سابق ص 133.

(18) شكبير وليام مأساة مكبث المرجع السابق ص 177 الفصل الخامس المشهد الثالث

- (19) نفس المرجع ص 137 .
- (20) شكبير وليام «مأساة مكبث» مرجع سابق - ص 149 - 150 الفصل الرابع المشهد الأول .
- (21) نفس المرجع - ص 182 الفصل الخامس المشهد الخامس .
- (22) شكبير وليام «مأساة مكبث» مرجع سابق ص 78 الفصل الأول المشهد الخامس
- (23) نفس المرجع ص 178 .
- (24) نفس المرجع ص 79 .
- (25) شكبير وليام «مأساة مكبث» مرجع سابق ص 87 الفصل الأول المشهد السابع
- (26) نفس المرجع ص 121 الفصل الثالث المشهد الثاني .
- (27) شكبير وليام مرجع سابق ص 193 الفصل الخامس المشهد التاسع .
- (28) من مقدمة مسرحية «مأساة مكبث» بقلم كيث ميوار لقولة كولردج ص - 51 -
- (29) شكبير وليام «مأساة مكبث» مرجع سابق ص 75 - 76 الفصل الأول المشهد الرابع
- (30) نفس المرجع ص 191 الفصل الثاني المشهد الأول .
- (31) نفس المرجع ص 92 الفصل الثاني المشهد الأول .
- (32) برادلي «التراجيديا الشكسبيرية» الجزء الثاني مرجع سابق ص 173 .
- (33) شكبير وليام «مأساة مكبث» مرجع سابق ص 113 الفصل الثالث المشهد الأول
- (34) شكبير وليام «مأساة مكبث» مرجع سابق ص 67 الفصل الأول المشهد الثالث
- (35) نفس المرجع ص 61 الفصل الأول المشهد الثاني
- (36) شكبير وليام «مأساة مكبث» مرجع سابق ص 81 الفصل الأول المشهد الخامس
- (37) برادلي «التراجيديا الشكسبيرية» الجزء الثاني - ص 117 .
- (38) برادلي «التراجيديا الشكسبيرية» مرجع سابق ص 109 - 110
- (39) شكبير وليام «مأساة مكبث» مرجع سابق ص 60 الفصل الأول المشهد الأول
- (40) شكبير وليام «مأساة مكبث» مرجع سابق ص 67 الفصل الأول المشهد الثالث
- (41) برادلي «التراجيديا الشكسبيرية» الجزء الثاني مرجع سابق ص 119
- (42) برادلي «التراجيديا الشكسبيرية» مرجع سابق - الجزء الثاني ص 116
- (***) وليام شكبير «مأساة مكبث» ترجمة وتقديم جبرا الراعي جبرا وهذه المعلومات أخذت من مقدمة كيث ميوار ص 26 - 29 - دار المعارف للطباعة والنشر سوسة - تونس .

المسرح والأدب بين صراع التفرد والخصوصية

(أعمال دار سندباد أنموذجا)

حمادي المزي

والمسرحة la théâtralité هو الأصل اليوناني لكلمة théâtre حسب J.M.Piemme وتبدو هنا بمثابة الملكية المنسية la propriété oubliée ولكنّها جوهرية للفن المسرحي حيث أنّها المكان الذي يشاهد فيه المتفرّج حدثا يجري أمامه لكنّه في واقع الأمر يجري في مكان آخر. لذا يصبح المسرح وجهة نظرها الحثيث لا يلمحده إلاّ بتجدد العلاقة بين الناظر والمنظور إليه le regard et l'objet regardé إلاّ بتشكّل الفعل المسرحي.

على مدى طويل وعلى مستوى اللغة الكلاسيكية للقرن السابع عشر وحتى القرن الثامن عشر كان المسرح هو الفضاء، ثم أصبح الفن وبعد ذلك برز مفهوم كشكل درامي وفي الآن نفسه كان يعني المؤسسة (المسرح الفرنسي) وبعد ذلك اكتسب مفهوم التبرير توارا للكتابة (مسرح شكسبير أو مسرح مولير أو مسرح كورناي أو مسرح راسين).

في فرنسا مثلا حافظ المسرح على فكرة الفن المرئي l'art visuel واعتبر أنه لا وجود لنص منعزل عن ذلك. بخلاف اللغتين الألمانية والإنجليزية اللتين تستعملان كلمة دراما Drama والتي لا تعني قطعا النص

كلّما تحدثنا عن المسرح والأدب وعلاقتهما ببعضهما تحدثنا حتما عن المسرحة théâtralité ou théâtralisation وهو تأويل النص المسرحي بواسطة المعطيات الركحية التي توفرت للمخرج وعن المسرحة بالمفهوم la dramatisation التي تعتمد النص المسرحي المكتوب لا غير.

والمفهوم المعاصر لمسرحة المسرح يمكن أن يعبّر كرتة فعل على الجمالية الطبيعية l'esthétique naturaliste التي تسعى إلى إضفاء الوهم على الواقع اليومي.

أما المسرحة la théâtralisation فهي تظهر التواضعات الركحية les conventions scéniques وتعدّد العلامات التي تدلّ على أن العمل المسرحي هو تخیل une fiction وذلك بواسطة الملابس والمعطيات الركحية والسينوغرافيا والقيافة إلى غير ذلك من مكونات الفعل المسرحي.

ومن هنا يمكن الحديث عن البعدية التي تريد أن تعطي نظرة أكثر حيوية وأكثر نقدا للنص والواقع.

وقد تمّ التنظير لذلك من قبل بريشت من خلال مسرحه الملحمي.

وإنما شكلا تاريخيًا une forme historique كالدrama البورجوازية أو الدrama الشعرية أو الميلودrama...

من هنا يطرح السؤال التالي: هل المسرحية la théâtralisation شكل من أشكال الملكية للنص المسرحي ؟ la dramatisation ؟

عندما نتحدث عن النص الأكثر مسرحية spécifiquement théâtral والذي ينهيا للصياغة الركحية فإن المفارقة بين مسرح خالص ومسرح أدبي لا تعتمد على مقاييس نصية بقدر ما تعتمد على قدرة مسرحية المسرح le théâtre théâtral (حسب تعبير مايرخولد) وذلك باستعمال أقصى التقنيات الركحية التي تموض خطاب الشخصيات وتكتفي بذلك.

المفارقة إذن مسرحية، إذ أن العمل المسرحي بهذا الشكل لا يمكن له أن يحتوي في نصه على إشارات مكانية أو لعبية ludiques كافية. وهنا ندخل عتبة الالتباس عندما نريد أن نحدد المسرحي le théâtral فهو يعني تارة الوهم المطلق، وطورا الشعور بأننا داخل المسرح. في حين أننا نحسد أن نكون قد/جئنا إلى عوالم أخرى أكثر واقعية من واقعنا

وانطلاقا من كل هذه الالتباسات في تحديد قانون المسرحية le statut de la théâtralité تكثر السجلات حيث أن تاريخ المسرح يرتبط بذلك الجدل القائم بين أنصار النص الأدبي وأحباء المشهد المسرحي.

فأحباء النص الأدبي يرون فيه النوع التعبيري النبيل الذي يمتاز بحفظ وصيانة هذه النصوص للأجيال القادمة. في حين يرى الطرف المقابل أن أجمل تعبير ركحي هو ذلك العابر والزائل l'éphémère.

هذه المفارقة ذات طبيعة إيديولوجية حيث أن الثقافة الغربية مثلا ترغب في الصيانة والمحافظة والادخار : رغبة صيانة المكاسب كالكتاب والدين ورأس المال le désir de thésaurisation.

ويبرز المخرج كسلطة فنية قائمة بذاتها في أواخر

القرن التاسع عشر حيث يصبح المسؤول على الصياغة المرمية للنص المسرحي. عندئذ تصبح المسرحية la théâtralité هي الطابع الأساسي والخصوصي للمسرح. وفي ظل عهد المخرج تبرز أبحاث جمالية معاصرة تسجل وتنتظر بإطناح لتلك المرحلة.

لكن الدراسات النصية لأهم الكتاب كموليبار وشكسبير وراسين وكلوديل وغيرهم تبدو موفية بمندولاتها. ويمكن أن تتجاوز الممارسة الركحية وأن تستغني عنها.

وإذا سلمنا بأن ليس هناك صدام واضح بين المسرح والأدب، فإننا نقدر بأن هناك بالمقابل توتر جدلي بين الممثل ونصه وبين الدلالات التي يمكن أن يحملها النص عند القراءة وبين ما يتركه الإخراج من تأثيرات عند مشاهدة العرض المسرحي.

من هنا تبدو المسرحية la théâtralité ou la théâtralisation لا كخاصية أو كجوهر une essence ملازم للنص بل وكأنها استخدام نمعي وفراغي للآلة الركحية la technique pragmatique de l'outil scénique الغالبية النص ولتجسير الخطاب الكلامي.

تجربة دار سندباد نموذجاً : كيف استفدنا من هذه المفاهيم في إطار أعمالنا بدار سندباد؟

لقد اعتمدنا في هذه الأعمال نصوصا كان توجيهها بالأساس أدبيا. لكن هذا الجانب الظاهر للاختيار كانت له مدلولات فكرية تنصهر في توجهنا الخصوصي، حيث إننا اخترنا في مرحلة أولى وكامتداد لتجربتنا الابداعية في تدريس المسرح بالمعاهد الثانوية مخاطبة ومجادلة الجمهور الشبابي، تنزل أعمالا من ذلك : الإمتاع والمؤانسة، ودع عنك لومي، ورسالة الغفران، وكتاب النساء، ويلغني أيها الملك السعيد، ويستمر التحقيق. في منحى دار سندباد لا من حيث هي آثار أدبية (ولا أدل على ذلك من إعادة كتابتها

للمسرح) وإنما من حيث أنها تتميز بصفتها مراجع فكرية.

لقد طرقت أبواب هذه الآثار والتي يقع تناول أغلبها في البرنامج الدراسي النظامي لأسباب جمالية متعددة.

إنّ تعاطينا للمسرح المدرسي كما أشرنا إلى ذلك وإطلاعنا على الوسط المدرسي عن قرب، جعلنا نفق على معطيات فكرية وثقافية وتربوية مفادها أنّ الناشئة -وتحدث هنا عن الفئة العمرية بين 15 و 20 سنة- تتعامل مع مجمل الآثار الأدبية في تراثها من منطلق منافع أي أنها تتلقى هذه الآثار لتعيد صياغتها في نسق مدرسي يخضع إلى منظومة مراكمة الأعداد والحصول على معدل معين.

نحن لا نحاول مناقشة هذا النسق في المطلق ولكننا نعتمد كمعطى هام يحدّد علاقة جمهور معين بأثر معين.

كما لاحظنا أنّ هذه الآثار نفسها عندما تتّفل من فضاء الدرس المقتّن إلى فضاء التنشيط المسرحي فإنّها تكتسي بالنسبة إلى جمهور التلاميذ مدلولات جديدة، بل إنّها تسترجع مدلولاتها الفكرية الأساسية عن طريق فن التنشيط.

لكن هذا الفن في الوسط المدرسي يتحدّد هو نفسه بضغوطات أخرى وعادة ما يصعب تعميّقه بالدرجة المأمولة. لذلك ولدت فكرة تطوير هذه التجربة في إطار مسرحي احترافي.

في الأعمال التي ذكرناها لدار متباد، حاولنا الانفصل بين النصّ كأثر أدبي له مبرراته الجمالية والفكرية من جهة وهاجس المسرحية *la théâtralité* من جهة أخرى.

لقد طرحت علينا تساؤلات محدّدة في بداية التجربة:

كيف يمكن أن يحافظ كل من الأدب والمسرح على خصوصيته دون أن يطمس أحدهما الآخر؟

وهل يمكن لهذا التوجّه أن يستجيب للهاجس الأساسي لدينا، وهو تفتيق المخيلة الجمالية لدى جمهور الناشئة، والاضطلاع بنقطة الأثر من فضاء الأدب المجرّد إلى فضاء الركح المتحرّك والمباشر؟

ثم هل تقي التجربة بمقتضيات مساواة الأثر مع النسبة الزمنية والمكانية؟

كل هذه التساؤلات أدت بنا إلى خوض التجربة لأهميتها بالنسبة إلى الشريحة العمرية المذكورة وإلى تصحيح مفاهيم محدّدة في علاقتها مع التراث.

وقد انطلقنا في ذلك من مفهوم التناؤد الجدلي على مستويين اثنين :

الأول جمالي وهو التناؤد بين التعبير الأدبية والتعبيرة المسرحية. أمّا المستوى الثاني فهو فكري حاولنا من خلاله استقصاء معالم التراث وتنشيطها في حوار مع الحاضر والمستقبل

وفي مختلف مراحل هذه التجربة حاولنا أن نستنطق الحثب الحركي من الآثار التي اعتمدناها وصغناها دوماً وكبحاً حتى نستشفّ تاريخيتها وحضورها الفكري في حياتنا المعاصرة.

ومن أهم ما أكسبتنا هذه التجربة ذلك الوعي بأن المسرحية بمفهومها الحديث لا يمكن أن تكون مطلباً في حدّ ذاتها، كما أنّها لا يمكن أن تمارس في المطلق ويمعزل عن المفاهيم الفكرية التي واکبها المسرح منذ الإغريق والتي طوّرها أرسطو.

إنّ معالجة مفاهيم كالسلطة والموت والمحَب تبقى محدّدة لكل التعبيرات الجمالية. ومادعونا إليه في تجربتنا من تناؤد فكري بين الأدب والمسرح يعتمد على تثبيت الخلفية الفكرية للمسرح حتى يتناؤد بدوره مع قضايا الحداثة وحتى يتّهيأ لطرح قضايا ما بعد الحداثة من جهة أخرى. وهي قضايا أصبحت الآن في عداد الراهن الفلسفي.

عن الرسالة التي يتضمنها توقف الشروط الموضوعية لصيغته (أي النص).

لقد كانت فكرة المشروع محدّدة بالنسبة إلى تجربتنا كما أنها كانت محدّدة في اهتمام الجمهور الشبابي وحتى جمهور الكهول بتجربتنا وفي متابعتهم لها.

وهذا يطرح بدوره مسألة أخرى وهي نوعية العلاقة التي يمكن للفعل المسرحي أن يصوغها ويطورها بينه وبين الجمهور، كما يطرح امتدادات هذه العلاقة وتجاوزها لإطار العرض المسرحي في مدلولاته التاريخية والفكرية.

ولعلّ لهذا الوعي دوره في توليد تساؤلات جديدة واهتمامات تحاول تجاوز نفسها إلى ما هو أعمق.

حول هذه الأسس حاولت التجربة تطوير نفسها باستنطاق مشاغل الكتابة وفي الآن نفسه مشاغل الفرقة أي مشاغل الجمهور، وتلدج أعمال دار سندباد في النصف الثاني من التسعينات وإلى اليوم في هذا المنحى

في عملنا تميّزنا/تحوّلنا في وجهة الهيكل، فإنها في نهاية الأمر التواضع/استشراف الآفاق والإمكانيات لكتابة مسرحية تستغلّ في الآن نفسه من تداعيات إعادة كتابة التراث ولكنها تلّهي شروط كتابة الواقع المتحرّك والمتغيّر الراهن.

فكلّ عمل من هذه الأعمال حكاية طويلة والمعاصرة والكرنفال وموالم وسينما هي في حدّ ذاتها مخبر لكتابة تنطلق من ذات التجربة، أي أنها تتولّد في إطار مشروع يصوغ شروط نصّه في نفس الآن الذي يملئ شروطه الفرجوية.

وربما يشتمّ من هذا التوجّه شيء من قبيل المشاكسة لما تردد منذ سنوات في المشهد المسرحي وهو تكريس مسرح الصورة.

إن لهذا المنحى مبرراته الاستيمولوجية في مشهده الأصلي وهو الفكر الغربي المعاصر من حيث أنه يصادف قطعة معرفية مع الفكر الأرسطوطاليسي وبشكل عام مع التراث الغربي.

وبالرغم من هذه القطيعة فإن الفكر الأرسطوطاليسي يبقى قائما في تجربة مسرح الصورة وامتداداته في ما يسمّى بالمسرح الكوني.

وإن يكن المسرح الكوني قد حسم في مسألة النص فلأنّه استوفى كل مدلولاته وانطلق باحثا في نص ما بعد الحداثة.

ولا يخفى أن هذا المنحى بدأ في التراجع لوعي بأن المسرحية ليست مفهوما مجردا وإن حواس المتفرّج ومن قبله حواس الممثل والمخرج تتحدّد بمفاهيم سوسيولوجية وإستيمولوجية وفلسفية وأنها لا تكتفي بذاتها في المطلق.

إن وعينا بهذه المعطيات التجريبية أكثرت لنا أن التجربة التي خضناها في مسرح دار سندباد - وهي تجربة مضنية وأحيانا عنيدة في تعاملها مع السائد - تسجّه بنا إلى صياغة فعل إيداعي يتجاوز الراهن ويرجّعه ليحدّده بأسئلة ترفض الطمأنينة وتبقى جذوة الحيرة ورغبة إعادة كتابة الراهن من خلال إعادة كتابة التاريخ.

وتحضرنّا هنا مقولة دانيال لوماهيو Daniel Lemahieu حيث يقول إن " النص برنامج ومشروع ومسيرة " ... ولا يوجد نص مسرحي ذو معنى واحد.

المسرح الضاحك أو الكوميدي

أوله هزل وأصله جد

فوزية بالحاج المزني

الأصناف الكوميدية إذن متعددة:

1 - كوميديا الحبكة La Comédie d'intrigue وهي التي تعتمد صياغة محبوكة لحكاية أو حدوثه معقدة تتداخل فيها عدّة أحداث.

2 - الكوميديا الطويلة La Comédie héroïque وترتكز على مفهوم البطولة كما يدلّ عليها اسمها.

3 - كوميديا الباليه La Comédie ballet التي عرفت في القرن السابع عشر واقتربت بمظاهر الأبهة الاجتماعية، بحيث أدمجت فيها تعبيرات مختلفة كالرقص والموسيقى والمؤثرات الخاصة.

4 - الكوميديا الأخلاقية La Comédie des mœurs تطوّر هذا الصنف من الكوميديا على يد العديد من الكتاب مثل لوساج Le Sage وديتوش Destouches اللذين ركّزا كتابتهما الكوميدية على الأبعاد الاجتماعية والأخلاقية.

5 - الكوميديا البورجوازية La Comédie bourgeoise وقد اشتهرت في إنجلترا حيث دعت إلى متحي محافظ على التقاليد ومحتشم.

6 - كوميديا الطباع La Comédie de caractère

كيف يمكن تحديد المسرح الهزلي؟

لقد جرت العادة وانطلاقاً من المنطق بأن نصف هذا المسرح - أو ما يميّز عنه بالكوميديا - في إطار تقابلي (en opposition) مع المسرح التراجيدي.

وبصفة جمليّة، فإنّ تحليله يتشكّل ضمن وظيفة المتمثلة في كونه مسرحاً يرمي إلى الإضحك أو على الأقلّ إلى اقتلاع الانسجام. على أنّ هذه الوظيفة الإجمالية ليست مطلقة بل إنها تخضع إلى أصناف من الإضحك تعتمد وسائل جماليّة متعدّدة ومختلفة.

وبالتالي فإنّ الكوميديا كوميديات وتعلّقها يرتبط بمرجعيات اجتماعية تاريخية.

ففي حين تستقي التراجيديا مادتها من الميثولوجيا، فإنّ الكوميديا تشكّل مادتها من مرجعية اجتماعية واقعية.

التراجيديا تعتمد يوماً مشهوداً بمعنى الحدث المشهود أي الخطورة (gravité). لكنّ الكوميديا تتعامل مع اليومي المتكرّر.

ومن هذا المنظور يمكن أن نجد أثراً لليوم المشهود في الكوميديا ولكن العكس غير صحيح.

وهي التي يمكن التذليل عليها بأعمال موليار وتشكل أحداثها وتركيبها حول شخصية مركزية تنقسم بطباع معينة ومصاغة على طريقة لابرويار.

7 - الكوميديا الدامسة أو العاطفية
La Comédie harmoyante ou sentimentale وهي صنف من الكوميديا تعتمد تضخيم الأبعاد العاطفية وإظهارها بمظهر كاريكاتوري.

8 - الكوميديا الجدية La Comédie sérieuse وكما حددها ديدرو، فهي تراوح بين الكوميديا والتراجيديا التقليدية فتطرح موضوعات ذات بعد أخلاقي وعظي.

هذه الأصناف المتعددة من الكوميديا والمتزامنة مع القرن السابع عشر تختص بكونها تطوّر طرحا واقعيّا إجماليّا يتحدّد بالإضحاك كوظيفة أساسية، ولكن أيضا بالوعظ والنقد الاجتماعي.

وهذه الخاصية الأخيرة أي النقد الاجتماعي بدأت تنزع في أواخر القرن السابع عشر ورافقتها موجة من الكتابة المتعمّقة على يدي ماريغو Marivaux وبومارشيه Beaumarchais استهدفتا تبييناً حاداً للكاتب الدرامي وعملت على خلق نوع من البعدية بين المتفرّج والأثر.

وقد تبع هذه الموجة نوع من الفئور في الكتابة الكوميديّة وخاصة على مستوى تطویرها.

ويمتدّ ذلك الفئور إلى أواخر القرن التاسع عشر حيث سعى ألكسندر دوما الابن ومايلهك Meilhac وهالبني Halévy وإدموند روستون E Rostand إلى الاشتغال على الكوميديا من منظور تسلية الجمهور والترفيه عنه عن طريق صياغة منظومة أخلاقية اجتماعية لا غير وبدون أي انشغال بنقد هذه المنظومة القائمة.

ولن تتطوّر هذه الكتابة إلا - مع فيلو Feydeau ولايش La biche عندما بحث كلاهما في إطار مسرح الفودفيل Vaudeville في منحى مغاير للواقعية أو لنقل متحرّر منها.

ويمكن القول بأنّ فيلو ولايش قد أسّسا لكتابة كوميديّة جديدة تطوّرت على أيدي الأفراد جاري وبيكيت ويونسكو الذين أعادوا اكتشاف المسلات وصياغتها باستعمال وسائل جماليّة كالعرائس والأداء التهريجي le jeu clownesque. ولعلّ الكتابة الدرامية الكوميديّة لدى هؤلاء المبدعين هي التي فكّكت التركيبة الأرسوطاليسية وأعادت تركيب اللغة لتبني منطقا جديدا ومغايرا لها عن طريق المنحى العبي.

إنّ استعراض هذه الأصناف من المقاربة الكوميديّة، على مدى تطوّرهما لم يكن من باب الإحصاء العلمي الدقيق لأنّ الكوميديا لا تنحصر في هذه الأصناف وهي قطعاً ترجع إلى ما قبل القرن السابع عشر، وبالتدقيق إلى أريستوفان.

ولكنّ الهدف من وراء هذا العرض هو الوقوف عند المدلولات العميقة للظاهرة الكوميديّة.

في العنوان "المسرح الضاحك أوّل هزل وأصله جدّ".

فالمعشهود هنا بالجدية هو استجابة الظاهرة الكوميديّة، أو بالأحرى تطابقها مع مفاهيم سوسيولوجية كمفهوم التسلية والترفيه عن الجماهير. وهو ما يدعو إلى التعمّق في صنف الكوميديا الأخلاقية مثلاً، باعتبارها مقاربة تشغل بالقيم الأخلاقية الاجتماعية عن طريق أداة الضحك أو الإضحاك.

كما أنّ الظاهرة تطابق أيضاً مفهوم سوسيولوجياً آخر فيما يتعلّق بالكوميديا البورجوازية التي تكشف عن عودة العصر الإليزابيتي إلى عقلية المحافظة على التقاليد ومراعاة العواطف الإنسانية وذلك أيضا عن طريق أداة الإضحاك. وينسحب هذا التذليل اسوسيولوجي تقريبا على مختلف الأصناف الكوميديّة التي استعرضناها وصولا إلى مفارقة هامّة يمكن استنتاجها، وهو أنّ فن الكوميديا ليس بالضرورة فنا مستهترا وضاحكا بالترجة الأولى لمعنى الضحك، بل إنّّه يحدث أن ينطلق من مأساة. ولنستحضر هنا

المشهد المشهور في مسرحية هملت حيث تحضر فرقة من التروبادور لتسليّة الملك، فيهمس هملت في أذن الممثلين بأن يشخصوا السرّ الذي أطلعهم عليه شيخ أبيه الراحل، فيقلب المشهد من لعبة ترفيهية إلى تأكيد مأساة هملت الذي تثبت له جريمة عمه في حق أبيه.

مدلولات الجذّ هذه يمكن أن تتّضح من خلال التجربة الكوميديّة في المسرح العالمي. ولاشكّ أنّها تحتاج إلى تعميق مساءلتها والبحث فيها لا فقط من منظور سوسيولوجيّ ولكن من منظور متعدّد الاختصاصات.

وبالمقابل فالسؤال مطروح فيما يتعلّق بالتجربة المسرحية التونسية :

هل يمكن استخراج مدلولات جدّية تتركز عليها هذه التجربة فيما يخصّ الكتابة الكوميديّة ؟

يبدو أنّ أوائل التجربة تنفي السؤال لسبب بسيط وهو أن التجارب الكوميديّة الأولى ارتكزت على الترحمة والاعتباس، وبالتالي فإنها نسّت الآثار الكوميديّة العالميّة دونما اعتبار لمدلولاتها السيمولوجيّة والسوسيولوجيّة، إضافة إلى أنّها تجارب تحدّدت أكثر بالهواية منها بالاحتراف. ومع تأسيس الاحتراف والتكوين المسرحيين، اختلف الأمر،

فطالعنا محاولات لتجذير المسرح الكوميدي من خلال إنصاته لمقتضيات بناء الدولة الحديثة، وإلى الطّواهر الأخلاقية والسلوكيّة في المجتمع.

وفي بداية الثمانينات، أقصى مفهوم الإضحاك في المسرح التونسي، اعتبارا للأزمات النقيّة والاقتصادية والسياسيّة التي أربكت البلاد.

ولم يتصالح المسرح التونسي مع الضّحك والهزل إلّا في بداية التسعينات ولكن في إطار جماليّة خاصّة وهي صيغة الممثل الوحيد والتي وقع التطرّق إليها في عديد المناسبات.

ومنذ سنوات قليلة برزت تجربة أخرى في شكل تجمّعات مسرحية تطرح الفنّ الهزلي في صيغة تستوحى من السّكاتش أو المَنوَعَة أكثر ممّا تستوحى من المسرح.

فمن الصعب أن تجري أيّ محاولة لاستقصاء أدوات جماليّة في هذه التجارب أو أن يقع إسقاط مفاهيم نظريّة أو مدلولات فكريّة على هذه التجارب باعتبارها تعقّل إلى مطلب وهمي للجماهير لم تحدّد دراسات تحليليّة ولا استطلاعات للرأي، وأنّما تحدّدت هذه التجارب بكونها استجابة لرغبة ملحّة لدى الجماهير للتسلية والترفيه.

منزلة المسرح في المنظومة الثقافية التونسية

نجاة جنتات

ومواصلة للقرارات الرائدة والعناية التي تحظى بها الثقافة عموما في توجهات الدولة أوصى سيادة الرئيس زين العابدين بن علي في خطابه بمناسبة اليوم الوطني للثقافة لسنة 2003 بإدراج قطاع المسرح ضمن قائمة أنشطة الإنتاج والصناعات الثقافية.

وفي هذا السياق صدر الأمر عدد 1676 المؤرخ في 11 أوت 2003 وهو ما فتح الباب أمام القطاع للانتفاع بأصناف جديدة من التشجيع على الاستثمار.

ويبقى قسم الدولة للقطاع المسرحي الضمان الوحيد لاستمراريته وتطوره في غياب مصادر تمويل أخرى. والملاحظ أن هذا القطاع يظل في حاجة إلى مثل هذه المصادر حتى يستقر له الارتقاء إلى مستوى الصناعة الثقافية الكاملة، ولا شك أن ذلك يتطلب جهدا تشريعيا وهيكليا كبيرا وتجربة طويلة.

ونكشف الإحصائيات التالية مدى التطور الذي عرفه المجال المسرحي في مستويات مختلفة :

- ارتفع عدد الهياكل المحترفة إلى 145 هيكلا سنة 2007 بينما كانت سنة 1999 - 45 هيكلا.

- بلغ عدد العروض المدعومة 2034 عرضا سنة 2007 فيما كان في سنة 1999- 300 عرض فقط.

- تضاعف عدد التظاهرات المختصة في المسرح فأصبحت أكثر من 60 تظاهرة محلية وجهوية ووطنية

عرفت الحركة المسرحية التونسية تطورات وتجارب متنوعة. ويمكن القول إن المسرح التونسي احتل مكانة ريادية بملاحظة النقاد في الدّاخل والخارج. ويعود ذلك إلى التشريعات والقوانين التي تكاد تنفرد بها بلادنا وهو ما مكّن من إرساء تقاليد مسرحية إبداعا ومشاهدة في كل أنحاء الجمهورية، وساعد في خلق أجيال مسرحية قادرة على الإبداع والتميز عربيا وإفريقيا وعالميا.

ويجدر التذكير في هذا الإطار بمجهودات المصالحات التي تمتعت بهما النقلة التاريخية والتنوع لقطاع المسرح مما ساهم بشكل جوهري في النهوض بالمشهد المسرحي وتطوره على المستوى الفكري والفني والتقني.

المحطة الأولى وتمثل في المجلس الوزاري المضيق الذي انتظم في ديسمبر 1987 أي بعد شهر ونيف من حركة التحول والذي أفضى إلى إصدار الأوامر والقرارات التطبيقية لتنظيم القطاع على المستويين المهني والهيكلية.

أما المحطة الثانية فتمثل في قرار سيادة الرئيس زين العابدين بن علي بالترقية في ميزانية وزارة الثقافة لتبلغ واحداً بالمائة من ميزانية الدولة وهو ما أفضى إلى تنامي الميزانية المخصصة للمسرح بنسبة 400 % خلال السنوات الأخيرة. ففي سنة 1999 كانت 620 ألف دينار وفي سنة 2007 أصبحت 2.850.000 دينار.

وهو مؤشر لاقت للنظر، يجعل المسرح أقرب للمشاهد من ناحية ويدعم إقبال الجماهير عليه من جهة أخرى.

ويبقى هدف تدخل الدولة المباشر لدعم ترويج الإنتاج المسرحي، غاية توفير إمكانية مشاهدة العروض المسرحية لكل مواطن في كامل أنحاء الجمهورية.

وقد تمّ بعث أقطاب إقليمية تمثلت في مراكز الفنون الدرامية والمركز الوطني لفن العرائش تكريسا للتوجهات التي أقرتها الدولة للعناية بمسرح القطاع العام ودعم وظائفه على مستوى الإنتاج والترويج والتكوين وستواصل هذا المجهود إلى حد تعميمه على جميع ولايات الجمهورية.

وعلى هذا الأساس تواصل دعم المسرح الوطني باعتباره مؤسسة مرجعية على مستوى الميزانية وتجهيز فضاءات التمرين والعروض.

أما بالنسبة للفضاءات الخاصة والحرّة فقد تعددت وارتفع عددها إلى 07 بعد أن كانت 3 فضاءات فقط قبل سنة 1999، وتتمتع كلها بدعم سنوي من أجل العناية والصيانة والاستمرارية.

وبالتوازي مع المسرح المحترف يتواصل اهتمام الدولة بإنتاج مسرح الهواة باعتباره حلقة أساسية لنشر الثقافة المسرحية بين رواد جمعيات مسرح الهواة ونوادي المسرح بدور الثقافة.

و تعتمد الوزارة في دعمها اقتناء الأعمال المسرحية

وترويجها عبر كامل التظاهرات والمهرجانات داخل الجمهورية، إضافة إلى إسنادها منحة تشجيعية للإنتاج المسرحي. وقد تطورت مبالغ المنح التشجيعية لهذه الجمعيات من 40 ألف دينار سنة 1999 إلى 120 ألف دينار سنة 2007. وينفس النسق تنامت ميزانية اقتناء العروض من 70 ألف دينار إلى 530 ألف دينار خلال نفس الفترة.

وهكذا استطاع هذا القطاع المحافظة على استمراريته وتطوير أدائه وانتشار جمعياته في مختلف أنحاء الجمهورية.

وفي إطار السياسة الثقافية المتهجة في بلادنا والرامية إلى التعريف بالمتروج الثقافي بالخارج، تواصل حضور المسرح التونسي بالمهرجانات والملتقيات الدولية، إذ تشارك الفرق المسرحية المحترفة وجمعيات الهواة بإنتاجاتها في عدة مهرجانات دولية، وأصبحت الطلبات ملحة لحضور المسرح التونسي في العديد من التظاهرات الدولية في كافة البلدان.

ولا تزال سلطة لإشراف تشجع المبادرات الخاصة للتعريف بالمهرج التونسي بالخارج من خلال تحمّل جانب من تكاليف النقل الدولي بالإضافة إلى المشاركات في إطار التبادل الثنائي بين تونس والدول الصديقة والشقيقة، وهذا من شأنه أن يفتح الباب أمام مزيد المبادرات الإبداعية.

المعطيات والمؤشرات التي تبرز التطورات الجوهرية في قطاع المسرح والفنون الدرامية

* تطور الميزانية المخصصة للفنون الدرامية :

السنة	1999	2000	2001	2002	2003	2004	2005	2006	2007
المبالغ بالدينار	620.000	1.096.000	1.480.000	1.720.000	2.380.000	2.850.000	2.850.000	2.850.000	2.800.000

* تطوّر الدّعم على الانتاج المسرحي :

2007	2006	2005	2004	2003	2002	2001	2000	1999	السنة	
49	39	48	53	59	53	49	46	33	عدد الانتاجات	صنف الاحتراف
890.000	800.000	800.000	800.000	700.000	600.000	550.000	400.000	250.000	المبالغ بالدينار	
79	96	68	86	74	50	44	47	47	عدد الانتاجات	صنف الهواية
122.700	120.000	120.000	120.000	100.000	80.000	60.000	50.000	45.000	المبالغ بالدينار	

* تطوّر ترويج الانتاجات المسرحيّة :

2007	2006	2005	2004	2003	2002	2001	2000	1999	السنة	
773	769	765	650	531	651	574	438	229	عدد العروض	صنف الاحتراف
1.417.500	1.450.300	1.436.600	1.500.000	1.023.700	919.000	819.000	580.000	373.760	المبالغ بالدينار	
644	484	642	600	514	615	228	128	51	عدد العروض	صنف الهواية
459.800	349.200	589.100	550.000	384.000	377.000	120.000	66.000	25.550	المبالغ بالدينار	

* تطوّر الدّعم على التسيير للمفضاءات الخاصّة :

2007	2006	2005	2004	2003	2002	2001	2000	السنة
30.000	30.000	25.000	25.000	25.000	21.600	18.000	18.000	التياترو
30.000	20.000	20.000	20.000	20.000	18.000	15.000		عاميليا
50.000	50.000	50.000	50.000					عممة الشمال
30.000	25.000	25.000	25.000	25.000	20.000	18.000	18.000	اعمرام
30.000	20.000	20.000	20.000	20.000	20.000	18.000	18.000	فنون شائعة
30.000	50.000							فضاء حير المدينة
10.000								فضاء صالة الفتح

* تطوّر المشاركات في المهرجانات خارج الوطن :

2007	2006	2005	2004	2003	2002	2001	2000	1999	السنة	
18	16	15	15	16	08	10	08	12	عدد العروض	صنف
54.000	48.000	45.000	45.000	48.000	16.000	20.000	16.000	25.000	المبالغ بالدينار	الاحتراف
8	06	04	01	01	03	-	-	-	عدد العروض	صنف
8.000	6.000	4.000	1.000	1.000	3.000	-	-	-	المبالغ بالدينار	الهواية

* تطوّر عدد الهياكل المسرحية المحترفة (في القطاع الخاص) :

2007	2006	2005	2004	2003	2002	2001	2000	1999	السنة	
143	131	128	116	105	87	64	62	54	عدد الهياكل المحترفة الخاصة	

* تطوّر عدد الجمعيات - صنف الهواية في قطاع المسرح :

2007	2006	2005	2004	2003	2002	2001	2000	1999	السنة	
196	173	159	145	140	140	135	130	125	عدد الجمعيات	

* تطوّر إسناده بطاقة احتراف مهن الفنون الدرامية :

2007	2006	2005	2004	2003	2002	2001	2000	1999	السنة	
421	395	264	226	305	274	240	217	188	عدد البطاقات	

نظرة حول المحاور الخاصة بمشروع مسرح الغد

المنصف بن نصر

1 - تدخل الدولة في تمويل قطاع المسرح بأنواعه :

إنّ الهياكل العاملة في قطاع المسرح والفنون الدرامية وخاصة العمومية منها في أوروبا وغيرها تمّولها الدولة بنسبة ماثوية هامة، وهذا النسيج من الفرق الهاربة سواء كانت جمعيات أو نوادي اختصاص أو فرقاً تعمل في إطار المسرح المدرسي والجامعي تمثل قاعدة مهمة لهذا الفنّ، فكان من الضروري المحافظة على هذه المكاسب وتنميتها وتطويرها ومن هنا تجد الدولة الدواعي والدوافع لرصد تمويلات أكثر لفائدة هذا الصنف من الفنون .

وفي ضوء ما يعرفه هذا المجال من تطوّر واهتمام واستقطاب للطاقت، أصبح من الضروري تقديم مجهودات إضافية من هياكل الدولة في هذا المجال. ولعلّ وضع سياسة وطنية واضحة تبقى من أهم الوسائل لتنمية هذا القطاع وتطويره. ثم إنّ المقترح القديم الجديد المتمثل في بعث صندوق وطني يختصّ بتجهيز الهياكل والفرق بات من أوكد الضروريات على المدى القريب جداً.

وبما أن الدولة هي الراعي الأساسي لمجالات

إنّ الوضع الذي يعيشه قطاع المسرح ضمن التحولات والتطور المتسارع في مجالات الفنون الدرامية بثشعباتها وتنوّع اختصاصاتها يفرض على المتعاش مع هذا الفنّ أن يطرح عدداً من التساؤلات تكون مدخلاً لدراسة أشمل وأدقّ ولعلّ أهمها :

- هل من الضروري أن يقدّم أهل المهنة فقط، تصوّراتهم وما يرويه من الحلول للوضع الذي يعيشه هذا القطاع في ظلّ المتغيّرات الثقافية والاقتصادية والاجتماعية والسياسية ؟

هذا التساؤل يجرنا إلى البحث في الطريقة المنهجية التي يمكن من خلالها تحليل الوضع وتشخيص الملل وطرح الحلول (إن وجدت) ووضع السياسة الخاصة لهذا الفنّ على المدى البعيد والمتوسط، من خلال بعث فرق عمل لتبحث في المحاور التالية :

• تدخل الدولة في قطاع المسرح

• مسرح الخواصّ

• المبدع والمؤلّف

• علاقة المسرح بالفنون السمعية البصرية

الفنون الدرامية وفروعها فإن العمل على تأكيد بعض الثوابت أصبح أمراً مفروضاً .

ومن هذه الثوابت :

- التأكيد على التكوين الأكاديمي والتدريب والرسكلة .

- رعاية الجمعيات العاملة في قطاع الهواية .

- الاقتناع بأن المسرح في الجهات لا يقل قيمة عن غيره، وهو على الأقل مصدر لتعدد التجارب والأنماط .

2- مسرح الخواص : هل هول مسرح محترف إبداعيا وفنياً وكذلك إداريا ومالياً ؟

كما أشرنا آنفاً فإن المسرح بجميع توجهاته وآمابه وأنواعه هو مسرح يعتمد أولاً وقبل كل شيء على دعم الإدارة العمومية، أي الدولة وسلطة الإشراف . إلا أن مسرح الخواص وجد لإرضاء حاجة ملحة وتحتل أساساً في تدعيم القطاع العمومي، وبالتالي فإنه مسرح متمم ومكمل للمسرح العمومي .

وبما أن المبدعين في مجال العمل المسرحي ظهروا وبرزوا عن طريق هذا المسرح أو عملوا به في فترة ما من مسيرتهم . فمسرح الخواص إذن له مهمة تتمثل في إسداء خدمة عمومية لأنه يتوجه إلى عموم الناس ولأنه في الوقت ذاته بحاجة إلى الدعم الأدبي والإداري والمالي من قبل الإدارة ولهذا فهو بحاجة لتدخل الدولة ولن يعيش بدونها .

ومسرح الخواص نظرياً وعلى الورق هو مسرح ذو صبغة تجارية ولكن كما ذكرنا آنفاً وبناء على التجربة الميدانية التي أثبتت، باستثناء بعض الهياكل والفرق القليلة أن المزايع المسجلة فيه تكاد تكون

منعدمة أو ضعيفة جداً وعليه فإن دعم الدولة أصبح ضرورياً وحياتياً لهذا المجال، كما أن ذلك قد ينقص من حدة منافسته للقطاع العام الشيء الذي يستهوي جل المبدعين للعمل بمسرح الخواص قصد توفير إنتاجات مهمة تستقطب الجمهور العريض بتكلفة معقولة جداً .

هل هناك عوائق أخرى مستحدثة تعرقل تطور مسرح القطاع الخاص ؟

قطعاً، فتطور نمط الحياة وتسارع نمو الوسائل الترفيهية الجديدة وضرورة خروج الطبقة التي تؤلف غالبية الشعب (والتي هي عادة من الأجراء) إلى البحث عن متنفس لمتاعب الحياة والعمل المرهق طيلة أيام الأسبوع وذلك بعيداً عن مقر سكنها في كل آخر أسبوع يعيق نسبة عالية الالتجاء إلى مشاهدة عرض مسرحي زد على ذلك أن طريقة برمجة العروض في الظرف الراهن قد لا تسهل مهمة استقطاب الشغوفين بهذا الفن .

أما أكبر عوائق تطور مسرح الخواص فتتمثل في وسائل التبليغ المرفقة ، بما في ذلك التلفزة . ونتيجة لهذا وبالرغم من أن أزمة المسرح غير جديدة على ساحة المجال فإن فعل هذه الظواهر الجديدة عمقها أكثر فأكثر وزاد من استفحالها .

وأدى ذلك إلى عمل الدولة على الحفاظ على هذا النوع من المسرح ودعمه وتطويره حتى يكون حامل المشعل من القطاع العام أو الوسيلة التي تخفف العبء عليه بالمبادرات التي يوفرها لأن القطاعين (العام والخاص) يعملان في نهاية المطاف للوصول إلى غاية واحدة وتحقيق هدف أوحده ألا وهو تطوير هذا الفن وتنميته والحفاظ على جمهوره . .

3 - المؤلف والمبدع : هل يمثلان لوحدهما أزمة المسرح ؟

إذا كانت أزمة المسرح موجودة وقديمة تاريخيا وإبداعيا، فإن أزمة التأليف المسرحي هي جزء من هذه الأزمة إلا أن هذه الفكرة ونعني أزمة التأليف هي فكرة قابلة للنقاش لأن واقع الأشياء يضع مدير الإنتاج المسرحي والمخرج ومدير الفضاء والفني على محك الواقع وأمام التجربة المباشرة قبل المبدع والمؤلف الذي يبقى خارج العملية الإنتاجية افتراضا. وبالتالي فهو مقصي نظريًا من هذا المجهود وبالتالي لا يمكن له أي المؤلف الطمع في الكسب الوفير لأن حقوق المؤلف تقاس عادة في البلدان الأوروبية على الأقل، بـ شمن التذكرة .

وعموما فإن تنمية مجالات المسرح والفنون التي تحسوم حوله تبقى حتما متصلة عضويا بتنمية العملية الإبداعية والكتابة والتأليف.

4 - علاقة المسرح بالفنون الأخرى وخاصة السمعية البصرية منها :

هناك توجس أو رفض من بعض العاملين المتمرسين في قطاعات المسرح لكل ما هو جديد إذ يخشون الغوص في هذه المجالات وخاصة منها السمعية البصرية وهو ما يولد انكماشه وعزلته التي تتطور يوما بعد يوم في حين أن هذه الوسائل الجديدة وخاصة التقنيات السمعية البصرية تمثل قطعاً دعامة جديدة لتنمية آفاق العمل المسرحي وشهد الجمهور لا سيما جمهور الشباب واليا فعين .

ولا يمكن اعتبار حل أزمة المسرح أنها تمر حتما عبر فرصة الانتشال التي توفرها الوسائل الجديدة إذ يبقى بكل تأكيد للمسرح خصوصيته ومشروعيته وأحقته بالتواجد مثله مثل باقي وسائل التبليغ بل قل إن بعض الوسائل الأخرى تؤكد تواجدها ومشروعيتها عبر الوسيلة التليفزيونية التي يوفرها المسرح .

وفي الختام لا بد من القول بأنه على رجل المسرح الذكي أن ينطور ويطوع كل الوسائل المتاحة لإنتاجاته وإبداعاته لضمان بقاء هذا الفن وانتشاره وتنمية استقطابه للجناهير الجديدة وللأجيال القادمة .

نشأة المسرح التونسي وأهمّ مراحلها

المنصف شرف الدين

عودة المصريين إلى مسقط رأسهم ، أسس التونسيون أول جمعية مسرحية وهي جمعية " الآداب " في 15 أفريل 1911 ، ثم أسسوا جمعية " الشّهامة العربية " في 28 جويلية 1912 .

هكذا كانت بداية المسرح في بلادنا ، وعندما تلقى نظرة على مسيرة مسرحنا تستوقفنا بعض المحطات الهامة ، من ذلك أن بلدية تونس كانت تمتنع من دفع إعانات عديدة في موضوع واحد وتشترط في دفع الإعانة اختلاط الجمعيات المختلفة ، وكانت تكلف أحد أعضائها بالسعي في التوحيد بين الجمعيات .

وهكذا تم في موسم 1921/1922 توحيد جمعيتي " الآداب " و " الشّهامة " تحت اسم " التمثيل العربي " . وفي سنة 1936 تم توحيد الثلاث جمعيات التي كانت موجودة إذ ذاك ، وهي : " التمثيل العربي " و " المستقبل التمثيلي " و " المسرح " .

ويسمى من شيخ مدينة تونس مصطفى صفر التّامّات الجلسة التأسيسية في 27 جانفي 1936 وحضرها أعضاء من المجلس البلدي ونواب عن الجمعيات وتم تكوين مكتب إداري موحد أسندت رئاسته إلى محمد الورتاني ، ووقع تقديم المجلس الجديد إلى مثلات وممثلي الجمعيات الثلاث يوم الثلاثاء 4 فيفري 1936 ، ورأس الاحتفال شيخ المدينة وحضره نواب الصحافة .

في الثاني من جوان 1909 صعد ثلّة من الممثلين التونسيين لأول مرة على خشبة المسرح . هؤلاء الممثلون هم المرحومون محمد بورقية ومحمود بوليمان والهادي الأرناؤوط ومحمد بن تركية ومحمد الحبحام وأحمد بوليمان .

وكان هؤلاء الرواد ينتمون إلى فرقة تمثيلية هي " الجوق التونسي المصري " الذي كان يضم بين عناصره بعض الممثلين المصريين نخصّ بالذكر " هبة الجندب " عفيفي ومصطفى سري ، وكانوا قد وصلوا إلى تونس في أواخر نوفمبر 1908 ضمن فرقة سليمان قرداحي ، ولما وافق هذا الأخير المنيّة في 5 ماي 1909 بقوا في تونس وأسسوا مع بعض التونسيين الجوق التونسي المصري ، وكانت المسرحية التي اختارها الجوق لتكون باكورة أعماله هي مسرحية " نديم أو صدق الإخاء " - تأليف اسماعيل عاصم المحامي .

ولقد قدموها بمسرح روستيني (مينما البلاص حاليا) . ويتلخص موضوعها في أن شابا مستهترا يبدد الثروة الطائلة التي خلفها أبوه فيسوء حاله وحال أسرته ، لكن أحد أصدقاء أبيه ينقذه من الفقر بطريقة طريفة فيؤبى إذ ذاك الشاب إلى رشده ويلبغ أعلى العراشب ، ولاقت المسرحية نجاحا كبيرا .

ثم قدم الجوق بعض المسرحيات الأخرى . وبعد

ومن الأحداث الهامة في تاريخ مسرحنا تأسيس المرحوم حسن الزمرلي لمدرسة التمثيل العربي في فيفري 1951 التي ستصبح فيما بعد مركز الفن المسرحي ثم المعهد العالي للفن المسرحي .

كما بادرت ببلادنا غداة الاستقلال ببعث كتابة الدولة للشؤون الثقافية لتعنى بتوعية الجماهير الشعبية وتنقيتها وتربية ذوقها الجمالي والرفع من مستواها الفكري والخلقي والفني . وكان إحداث كتابة الدولة للشؤون الثقافية والأخبار في 7 أكتوبر 1961 .

وكان المسرح التونسي عند انبعاثه يعتمد على الهواة أساسا

وكان الاحتراف في المسرح من الأحلام الكبيرة التي طالما راودت أذهان العاملين في الحقل المسرحي من الهواة .

ولم يتحقق هذا الحلم إلا في الخمسينات عند تأسيس فرقة بلدية تونس سنة 1954 التي كان جل عناصرها من المتخرجين من مدرسة التمثيل العربي .

تكونت الفرقة البلدية بصفة رسمية بمتنهي إقرار بلدي مؤرخ في 25 جانفي 1959 . ولصادق عليه في غرة فيفري 1959 ، وكان وقع التفكير في إحداثها منذ جوان 1953 ثم مرت بفترة تجريبية استمرت قرابة السنتين قدمت خلالها بعض المسرحيات .

وكلف زكي ظلمات رجل المسرح الشهير بتسييرها فنيا في مرحلتها الأولى في حين أسندت إدارتها إلى ففيد المسرح التونسي محمد بن عبد العزيز العفري .

وكانت باكورة أعمال فرقة بلدية تونس مسرحية "ابن جلا" لمحمود تيمور التي عرضت للمرة الأولى في 14 فيفري 1955 .

وفي بداية الموسم المسرحي 1960/1961 عيّن المرحوم حسن الزمرلي مديرا إداريا للفرقة .

ثم تسلم مقاليد إدارتها في مستهل موسم 1963/1964 المرحوم علي بن عياد ، فكرّس جهده وبذل كل

ما في وسعه للتسيير بها من طور إلى طور في ظرف قليل من الزمن بفضل تلك الجهود المبذولة وبفضل تفهم المسؤولين وتشجيعهم ، كما تمكنت الفرقة بصفة تدريجية مطردة من تسجيل تقدّم محسوس سواء في النطاق المحلي أو في الرّحاب العالمي .

وكان الإنتاج فيما مضى قليلا إذ كانت أحسن المسرحيات تعرض خمس أو ست مرّات أمام جمهور العاصمة والمدن الكبيرة فقط، ثم تطرح جانا بحيث لم يكن عدد الحفلات في الموسم الواحد يتجاوز الأربعين في العاصمة ومسارح المدن الكبيرة مثل صفاقس وسوسة وبنزرت والكاف وذلك تحت إشراف بعض المنظمات القومية أو التشكيلات الشعبية .

ومنذ أن تولى علي بن عياد إدارة الفرقة أصبح عرض كل مسرحية تقدّمها يناهز الثلاثين مرّة إلى درجة أن العروض تجاوزت المائة والخمسين في بعض المواسم بفضل مبدأ الأ مركزية الذي كانت الفرقة أول من عمل به ، فقامت بمقتضاها برحلات عديدة إلى مختلف أنحاء الجمهورية وأقصى المداشر والقرى وذلك بقطع النظر عن مساهمة الفرقة الفعالة في كثير من المهرجانات التي تنظم سنويا (قرطاج ، المنستير ، الحمامات ، ذقة ، الخ) ، أما في الميدان الخارجي فإنّ ما سجّله الفرقة من فوز ونجاح أثناء مشاركتها في مسرح الأمم أو عند قيامها برحلاتها الناجحة إلى العديد من بلدان العالم يحقّ لنا أن نفتخر به وأن نباهي به الأمم الأخرى .

وبعد وفاة علي بن عياد الفجائية وهو في عتفوان العطاء ، تناوب على إدارة الفرقة رجال مسرح شبّان من خيرة ما يوجد في السّاحة المسرحية ببلادنا محسن بن عبدالله ، المنصف السويسي ، لجنة رابعة متركبة من عبد المجيد الأكحل والبشير الدريسي وعبد النّظيف بن جدو ومحمد الرشيد قارة ثمّ البشير الدريسي .

وفي سنة 1983 أخذ محمد كوكبة المشعل عن زملائه المديرين الذين سبقوه ولم يدّخر وسعا لكي يعيد للفرقة مجدها القديم وإشعاعها الكبير رغم بعض

الصعوبات التي اعترضت سبيله منها أن الفرقة بقيت مدة طويلة بدون مقرّ لائق وقاعة فسيحة للتمارين.

لكن بفضل فيرة رئيس بلدية تونس شيخ المدينة محمد علي بوليمان على سمعة الفرقة وإشعاعها أبقى إلا أن يمنحها مقرّاً محترماً ، لا تقا بها بكرامة الفنّ وسمعتها وتمتيع الفرقة بهذا المحلّ سيعمل في أن واحد على رفع المستوى الأدبي والمادّي للممثل والممثل. كما قام شيخ المدينة الحالي السيد عباس محسن بحكم غيرته على الفرقة بتوفير كلّ الدعم الذي تحتاج إليه الفرقة أمّا مديرة الفرقة في الوقت الحاضر فهي الفنانة القديرة منى نورالدين.

والى جانب الفرقة البلدية للممثل تكوّنت عدّة فرق محترفة بصفاقس والكاف وسوسة والقيروان وقصّة ونابل والمهدية وزغوان وبنزرت. وهذه الخطوة العملاقة التي خطاها مسرحنا التونسي كانت نتيجة للعناية الفائقة التي توليها الحكومة للمسرح لما له من فعالية في خدمة قضايا الفرد والمجتمع على اختلاف أنواعها ومستوياتها. ولا ينكر أحد ما للاحتراف من فضل في الرفع من مستوى الإنتاج المسرحي وتطويره وجعله يمثّل وإثباتاً التونسي. ثم تأسست فرقة مسرح العرائس

بعد ذلك تأسست شركات مسرحيّة كانت أوّلها شركة المسرح الجديد.

وفي السنوات الأخيرة بعثت وزارة الثقافة مراكز وطنية للفنون الركحية في كل من الكاف وقصّة وصفاقس حلّت محلّ الفرق الجهوية.

وللنهوض بالمسرح التونسي والسهر على قيامه بمهمته الثقافية وعدم انحرافه عن السبيل القويم وضمانة حد أدنى من المستوى لما يعرض على الجمهور نصا وتقديما، أسست كتابة الدولة للشؤون الثقافية والأخبار سنة 1963 لجنة استشارية تابعة لها باسم لجنة التوجيه المسرحي.

ومهمة اللجنة النظر في المسرحيات التي تعرض على الجمهور بالجمهورية التونسية نصا حتى تكون

ذات هدف يساهم في نهوضنا القومي ومراقبة إخراج ما يعرض على مسارح تونس على الجمهور بالعربية الفصحى والعامية من طرف الفرق المختلفة حتى يكون في مستوى لائق من الناحيتين الأدبية والفنية وتوجيه الفرق المحترفة وفرق الهواة للسبيل الأقوم واستبعاد السخف والتفاهة وما يخذل الأخلاق الفاضلة والسنن القديم ويقصد ذوق الأمة الفني.

وتركّب لجنة التوجيه المسرحي من رئيس وأعضاء تنبئهم وزارة الثقافة لمدة موسمين مسرحيين وكاتب قار تميته الوزارة مهمته تحرير محاضر الجلسات والاستدعاءات ومكاتيب اللجنة والاتصال بالأعضاء وحفظ الملفات والأوراق.

وإذ تؤمن اللجنة أن الإنتاج الفني لا يخضع قطعاً لمقاييس مضبوطة لأنه يفرض نفسه بنفسه إذا توفّرت فيه الجودة المتفق عليها فإنّ ما يبرر وجودها هو أن بعض الأعمال لم تبلغ المستوى المطلوب من الجودة والإنقان. لذا ما اتفكت منذ انبعاثها تعمل على الرفع من مستوى المسرح التونسي حرصاً منها على احترام الجمهور الذي تقدّم له العروض وعلى تهذيب الذوق الفني وعلى الرفع من مستواه الثقافي، وبصورة أعمّ على الخروج بمسرحنا من الضحالة التي يتردّى فيها أحياناً.

وكان المسرح التونسي قبل الاستقلال يشكو فقراً كبيراً في قاعات العرض وهو من العوامل التي كانت تحد من نشاط الفرق والجمعيات المسرحية. ولكن هذه المشكلة قد حلت بفضل دور الثقافة التي انتشرت بجلّ مدن الجمهورية وقرأها، وهي كلها تشتمل على قاعات صالحة للعرض المسرحي ويبلغ عدد هذه الدور في الوقت الحاضر أكثر من 150 داراً، هذا إلى جانب المسارح الموجودة مثل المسرح البلدي ودار المسرح والسينما بتونس والمسرح البلدي بسوسة وقاعة الأفراح بالمشير وقصر المؤتمرات ببنزرت والمسرح البلدي بصفاقس.

ومنذ النحوّ المبارك تمّ تشييد العديد من قاعات

العرض المسرحي بأماكن مختلفة من الجمهورية التونسية كمدنين على سبيل المثال. وهذه القاعات مجهزة على أحسن ما يرام. كما أنَّ فخامة الرئيس زين العابدين بن علي مكن المسرح الوطني من قاعة السينما "لاوياري" (le Paris) التي أطلق عليها اسم "الفن الرابع" والتي هي من أحسن القاعات الموجودة في بلادنا، بها تجهيزات يحق لنا أن نفاخر بها ليست متوفرة في بعض قاعات العديد من بلدان العالم المتحضرة.

وكان النشاط المسرحي يتوقف في فصل الصيف الذي يعتبر فصل الراحة والاستجمام إذ تتوقف فيه جل النشاطات، لكن منذ أربعين سنة تقريبا تولدت عند محبي الفن الرابع فكرة إقامة مهرجانات مسرحية في فصل الصيف، وقد لاقى هذه الفكرة صداها في العالم وقوي تيارها واجتاح جل الأوساط الفنية في البلدان التي تؤمن بالمسرح وتقدره حق قدره.

ومما يثبت أن المسرح في تونس تركز وشق طريقه وعم كافة مدن الجمهورية وقراها بفضل اهتمام الدولة به وتشجيعها له وحماس المهتمين به وللعاملين فيه هو إقامة مهرجانات عديدة ومنتشرة منذ سنوات في إندلس وقرى مختلفة (دقة - صفاقس - الحمامات - قرطاج - المنستير - قرية - سوسة - حمام سوسة - إلخ...).

ويعد التحول المبارك اتخذت إجراءات رئاسية لدعم القطاع المسرحي.

فقد حرص العهد الجديد على تهئية الأرضية المطلوبة لتسيير الإبداع في القطاع المسرحي وتشجيعه، وتم ضبط استراتيجية متكاملة تقوم على المبادئ التالية :

- دعم الإنتاج التونسي وترويجه في الداخل والخارج.

- نشر الثقافة المسرحية في كافة الأوساط الاجتماعية وجعلها حلقة أساسية ضمن العمل الثقافي

- تأكيد خصوصيات الحركة المسرحية التونسية وجعلها أكثر إشعاعا عربيا ودوليا.

- الأخذ بيد ممارسي المسرح من حيث التكوين والرعاية الأدبية والمادية.

- جعل الحركة المسرحية في خدمة الفن الراقي والفكر المستنير.

- إشعاع الإبداع الدرامي التونسي وترويج الجيد منه عبر القنوات والمسالك الإعلامية والثقافية والتربوية والاجتماعية بكامل تراب الجمهورية.

ومن الإنجازات التي تمت إلى حد الآن نذكر :
- بعث مركز للفنون الدرامية بكل من الكاف وقفصة وصفاقس ومركز وطني لفن العرائس بتونس.

- تكليف المسرح الوطني باحتضان مركز إقليمي لحمة مسرح الأمم التابعة للمعهد الدولي للمسرح وأصبح هذا المركز ذا بعد عربي ومتوسطي وإفريقي وذلك لتعده المواعيد المسرحية بالعناية والصقل ومواكبة الإضافات الفنية التي تشهدها الساحة المسرحية العالمية.

- تكليف المسرح الوطني بالسر على إحداث المدرسة التطبيقية لفنون الفرجة لضمان تكوين الإطارات الفنية في شتى الاختصاصات المسرحية.

- تهئية قاعة سينما باريس سابقا حتى تصبح فضاء ملائما للعمل وللعروض المسرحية بحيث أصبحت من أحسن القاعات الموجودة في القارة الإفريقية.

توجهات المسرح التونسي :

البدايات والمشهد الحالي

محمد بن رجب

المسرحية من جميع جوانبها للنهوض بها ودفنها إلى أن تكون على أفضل حال من أجل أن تكون أرضية خصبة لإنتاج مسرحي أكثر جودة يساهم في تطور الثقافة التونسية ويوفر الأسباب التي تسمح بالرقى برجل المسرح وبكل العاملين في القطاع الفني المسرحي ؟

I - رؤية عامة:

الحقيقة أننا لا نكاد نستطيع حصر الاتجاهات المختلفة في الطرح المسرحي وفي التركيب الفني والإنشاء لأن التنوع أصبح ميزة واضحة في التجربة المسرحية التونسية النامية باطراد بفضل تزايد التشجيعات والمحفزات وتكاثر الفرق وهيكل الإنتاج ودعم الدولة للمسرح إنتاجا وتوزيعا وبعث المهرجانات المحلية والوطنية والدولية ورصد الجوائز من قبل عديد المؤسسات (2)

ويصل الحماس بالكتاب المسرحي سمير العيادي إلى القول بأن التجربة الفنية المسرحية في تونس مغامرة شيقة ومفتوحة لجميع الصيغ والمواضيع ومطبوعة بالنفس المسرحي الركحي فكان تنوعها هو ثراؤها الذي بوأها للتفوق في عديد التظاهرات المسرحية العربية والدولية (3).

بعد كل عرض مسرحي تقدمه فرقة مسرحية تونسية في مهرجان عربي ثقافي عام أو مسرحي مختص تصفّر الصحف بمقالات ودراسات يؤكد فيها أصحابها - كثيرا ما يكونون من كبار النقاد والباحثين - بأن التجربة الفنية المسرحية في تونس متطورة والبعض منهم ينتهي بالقول بأن المسرح في تونس يحتل الصدارة في الحركة المسرحية العربية . كما أن الفرق المسرحية التونسية التي تشارك من حين إلى آخر في المهرجانات الأجنبية مثال هي الأخرى نفس الخطوة وتلفت نظر النقاد والفاعلين المسرحيين .

ويندر أن نقرأ كتابا دراسيا يتناول التجربة المسرحية العربية لا ينوه فيه صاحبه بالمسرح التونسي (1) حيث يتم التركيز على ثراء هذا المسرح وطييعته وأبعاده الفكرية الحدائية وعلى تقدمه على المستوى التقني .

فهل أن المسرح التونسي من وجهة نظرنا متطور فعلا؟ وهل أن كامل التجربة المسرحية التونسية في السنوات الأخيرة تستحق الإشادة والتنويه، أم أن ذلك يقتصر فقط على بعض الأعمال الجيدة المتفلة ؟ وما الذي جعل الرئيس زين العابدين بن علي يقر إعلان العام المقبل 2008 سنة وطنية للمسرح . في خطابه ليوم الثقافة كان داعيا فيه أهل المسرح في تونس إلى دراسة الأوضاع

وليس الكاتب سمير العبادي وحده الذي تعامل مع المسرح التونسي بحماسة العاشق وبتفاني المحب بل إن التجربة المسرحية التونسية قد شملت إليها جل النقاد التونسيين، (بعضهم مارسوا العمل المسرحي كتابة أو إخراجا أو تمثيلا)، أمثال عز الدين المدني، ومحمد المدبوني، ومحمد عباظة، وعبد الحليم المسعودي، ومحمد مومن والمنصف شرف الدين وعلي بن العربي وغيرهم.

II - البدايات:

إن التجربة المسرحية التونسية في السنوات الأخيرة هي حصيلة قرن كامل من المسرح شهد حراكا فنيا متنوعا منذ أن بدأت الكتابة المسرحية في تونس (بمعنى التأليف لا الترجمة والإقتباس) على يدي محمد الجماعي في سنة 1909 بمسرحية «السلطان بين جدران يلوز» ونشرها في كتاب بعناية مؤلفها الذي وصفها بأنها رواية سياسية تاريخية، وقد كان هذا هو المهم والأوكد لدى جيل الرواد في معظم نصوصهم المحذرة باللفظي فهم حريصون في ظل الحماية الفرنسية على «إلهة الطريح الوطني والعربي الإسلامي» للتأكيد على مقومات الشخصية التونسية والانتماء العربي حضارة ولغة والخوض في مسائل الحكم والقوانين الدستورية والوفاء للوطن. إلا أن ذلك لم يمنع بروز نصوص ذات اهتمامات اجتماعية ميلودرامية، وما يلاحظه القارئ في نصوص الرواد بصورة خاصة هو البحث عن البطولات أو المواقف البطولية التي كان مقصدها بعث الحماس في نفوس المتفرجين من غير التفريط في العناية بفصاحة الحوار وشاعرية الأسلوب بحسب موهبة الكاتب على حساب التركيب الدرامي التحليلي التصاعدي المشوق أحيانا (4).

بتلك الروح إذن انطلق المسرح التونسي، وهي الروح التي لم تفارق المسرحيين التونسيين في شتى الظروف السياسية والاجتماعية والحضارية التي مرّ بها الإنسان التونسي خلال القرن العشرين.

فلقد عرف التونسيون المسرح في واقع الأمر من قديم الزمان "إذ ترجع جذور الفن الرابع في الربوع التونسية إلى العصور القديمة وتمثل الآثار والمسارح الممتدة من "جكتيس" إلى بلاريجيا مروراً بالجسم ودقة قرطاج أدلة تحدث الزمن لتبرز عراققة هذا الفن وارتباطه بعادات وطقوس أهل هذه الربوع. وكان للمسرح الأوروبي في بداية القرن التاسع عشر حضور وانتشار ملحوظان خاصة لدى الجالية الإيطالية والفرنسية والمالطية ولدى الفئات المثقفة التي كانت شغوفة بالمعروض الحية لما فيها من موعظة وترويح وفكاهة، وقد أعاد التونسي اكتشاف هذا الفن في بداية القرن العشرين مع الفرق القادمة من مصر والشام ولبنان في مسرحيات مقتبسة ومعربة نسج التونسيون على منوالها وبرزت فرق مثل فرقة "الشهامة الأدبية" و"النجم التمثيلي" وجمعية الآداب العربية" (5).

ويمكن أن نعتبر أن الفرقة المصرية الأولى التي جاءت إلى تونس سنة 1908 وكان يرأسها الممثل محمد عبد القادر المغربي (الشهير باسم كامل وزوز) والتي قدمت مسرحية "العاشق المتهم" مقتبسة من الإيطالية ثم عرضت 22 فصلا فكاهيا، هي التي كانت وراء ظهور أول فرقة مسرحية تونسية أطلق عليها مؤسسها اسم "النخبة"، وفي أواخر 1908 وفدت على تونس فرقة الممثل المعروف سليمان القرداحي وقدمت عددا من المسرحيات كان لها التأثير الكبير في انطلاق المسرح التونسي إذ بعد وفاة سليمان القرداحي وخوفا من عناصر فرقته من تلاشيها كون الشباب التونسي فرقة "الجوق المصري التونسي" حيث مثل الفنانون التونسيون والمصريون حنا إلى جنب وقد مثل في عام 1909 مسرحيتهم الأولى بعنوان "صدق الأخلاء" للكاتب المصري اسماعيل عاصم المحامي (6).

ومن يومها وتونس تنتج المسرح وتؤسس الفرق التي لم تقتصر على العاصمة بل أصبحت تظهر أيضا في المدن الأخرى مثل صفافس وسوسة وينزرت دون أن ننسى أن الولادة المسرحية كانت شاققة جدا تحدث بإمكانيات بسيطة ولكن بحماس فياض.

المحترفة في صفاقس مع جميل الجودي ثم في الكاف مع المتصرف السويسي وقفصة مع رجاء فرحات ثم عهد القادر مقداد .

وفي السبعينات بدأ المسرح الخاص يظهر من جديد وينتظم جديد يحمل القائمون عليه رغبة واضحة في ترسيخ الحرفة المسرحية وإطلاق الاحتراف المسرحي من عقالة وكانت فرقة "المسرح الجديد" مع الفاضل الجعابي والفاضل الجزيري ومحمد ادريس وجلييلة بكار والحبيب المروقي أول شركة مسرحية محترفة على أسس واضحة . ثم تأسست فرقة "مسرح فو" مع توفيق الجبالي والمتصرف الصائم ورجاء بن عمار ورؤوف بن عمر . وظهرت فيما بعد فرقة المسرح المصري مع عز الدين قنون وفتحى العكاري وعز الدين العباسي وفرقة "مسرح الأرض" مع نور الدين الورغي ، وفرقة المثلث مع الحبيب شيبيل التي قلمت مسرحية موال .

ثم تولت الفرق المسرحية الخاصة وأصبحت الآن تعد بالعشرات الكثير منها قامت بحماس الشباب المتخرج من المعهد العالي للفن المسرحي . نذكر كل ذلك دون أن ننسى "المسرح الوطني" الذي أسسته الدولة عام 1983 بإدارة الفنان المتصرف السويسي ، ثم بإدارة الفنان محمد ادريس وضوء الأنثى ما قام به مسرح الهواة وما قامت به المهرجانات المختصة مثل "أيام قرطاج المسرحية" (العربية الاقريقية) ومهرجان قرنة لمسرح الهواة والمهرجان الدولي بالحمامات ومهرجان مسرح التجريب بمدينة فضاء عن مهرجانات أخرى كثيرة بعضها تخصص في مسرح الطفل (أيام نابولي بنابل) الذي ما كان يظهر لولا عناية الدولة بمسرح الأطفال من خلال دعم الفرق المسرحية ذات التوجه الخاص بالطفل ومن خلال بحث مركز فن العرائس وهو مركز وطني بنذر وجوده في الوطن العربي .

تلك هي إذن الأرضية المعطاء التي جذرت المسرح التونسي وجعلته ثريا ومتنوعا ونسأل الآن ما هي التوجهات والمدارس المسرحية في تونس في السنوات الأخيرة ؟ وماذا يتقص المسرح التونسي حتى يزداد تجذرا ويزداد إشعاعا ؟ .

وما يجب قوله إن الأربعينيات من القرن العشرين كانت ثرية بالمعطاء المسرحي ، وقد بلغ ثراؤها درجة عالية مما دفع بعض المهتمين بالمسرح عام 1945 إلى الدعوة إلى الاحتراف المسرحي والدعوة إلى تعليم المسرح وبعث لجنة لضبط الكتب والمسرحيات التي يمكن تعريبها والارشاد إلى مصادر الوحي والامتداد في التأليف المسرحي وتكوين الثقافة المسرحية في المتفرجين وإنشاء بناية تونسية للمسرح المحلي وإحداث مكتبة مسرحية وإصدار نشرة دورية تكون أداة للوصول إلى الغاية المنشودة .

وقد أنشأ هؤلاء المهتمون بالشأن المسرحي لجنة للدفاع عن المسرح التونسي يوم 18 أكتوبر 1945 برئاسة الشيخ محمد العربي الكبادي وعضوية حسن الزمرلي وعثمان الكعك و محمد صالح المهيدي ومحمد التملاني ومصطفى خريف والهادي المييدي والصادق الوافي والمنوبي السنوسي ، ولحسن بن شعبان والمتصرف الكعك (7) .

III - احتراف وتأسيس :

ويمكن أن نعتبر أن أول فرقة مسرحية محترفة ظهرت في تونس هي الفرقة البلدية بتونس العاصمة (1953) التي تولى إدارتها في البداية الفنان حمادي الجزيري العائد من باريس حيث درس الفنون المسرحية . وقد تم تنظيم هذه الفرقة تنظيما إداريا محكما في نهاية 1955 بالتعاون مع الفنان المصري زكي طليمات الذي أنجز بعض المسرحيات مع هذه الفرقة ومنها مسرحية شكسبير ، وبعد مدة تسلم إدارة الفرقة الفنان عبد العزيز العكري ثم الفنان علي بن عباد الذي أعطاها فترة فنية رائعة .

وبعد الاستقلال ، ومع الحركية السياسية الجديدة والمتدفقة من أجل بناء الدولة المستقلة الحديثة كان المسرح في مقدمة القطاعات التي شهدت تطورا كبيرا وفاعلا ، وقد أولت الدولة اهتماما واضحا بالمسرح بداية من مطلع الستينات إذ تأسست الفرق الجهوية

IV - التغيير :

شهد القطاع المسرحي تطوراً في عهد التثوير على مستوى الهياكل وعلى مستوى الدعم، فلقد تحولت الفرق المسرحية الجهوية القارة إلى مراكز للفن الدرامي والركحي "لا تعمل فقط على الانتاج بل أيضا تقوم بدور تكويني ثقافي تشييطا لكامل المناطق المتواجدة فيها وهي الكاف وقفصة وصفافس وهو ما يدعم ما يقوم به المعهد العالي للفن المسرحي والمسرح الجامعي ومسرح الهواة.

وقد أعطى التطور الكبير الذي عرفته الاعتمادات المخصصة للمساعدة على الانتاج المسرحي وترويجه قفزة نوعية للمسرح الذي عرف ثراء وتنوعا وإشعاعا وتبلغ هذه الاعتمادات سنويا في الوقت الحاضر حوالي 3 ملايين ديناراً موزعة بين دعم الانتاج ودعم اقتناء العروض (8).

V - التوجهات :

ولئن تزايدت الدراسات التوثيقية حول المسرح في السنوات الأخيرة فإنها لم تركز على البحث في التوجهات بل هي تركزت على تجارب الفنانين حسب رؤاهم المختلفة أو تركزت على ثراء المسرح من مرحلة إلى أخرى، فنحن نجد بحوثاً عن تجربة الرواد، وبحوثاً حول العمل الفني للفنان علي بن عياد ضمن المسرح البلدي بالعاصمة، ودراسات حول المصنف السويدي وتوجهه الشعبي والحضاري الجديد، وحول القاضل الجماعي أو محمد إدريس أو توفيق الجبالي وأبعادهم الحداثية، والأمين النهدي وأسلوبه الهزلي وسنحاول هنا أن نستعرض المسرح التونسي حسب توجهاته.

1) المسرح التراثي :

منذ البدايات كان المسرح التونسي مركزاً على التراث تأليفاً أو اقتباساً أو ترجمة حيث كان الأوائل يعيدون إلى استلهام تجارب الأبطال العرب المسلمين

لتحفيز الهمم من أجل الخروج من التخلف أو من أجل توعية الشعب للتصدي للاستعمار الفرنسي.

وقد كانت جل المسرحيات باللغة العربية الفصحى وفي شكل كلاسيكي كثيراً ما تقتصر إلى روح تجليدية، وكذلك كان المسرح العربي كله الذي بدأ من التراث وشب وترعرع مع التراث ولم يتعد عنه رغم المحاولات العديدة التي أرادت أن توجه به إلى الإبداعات العالمية. ولا نبالغ إذا قلنا إن المسرحيات العربية التي بقيت عالقة في الذاكرة العربية الجماعية هي المسرحيات التي خلقت من التراث فأبدعت به مثل "شهرزاد" لتوفيق الحكيم و"حلاق بغداد" لألفريد فرج و"الباب" ليوسف الصايغ و"الحلاج" لعز الدين المدني (9) و"عهد البراق" للحبيب بولعراس و"عليسة" لسمير العيادي.

البدايات إذن كانت مع التراث "في صيغ مختلفة من كاتب إلى آخر ومن مسرحية إلى أخرى، فقد يأخذ التراث شكل واقعة تاريخية أو أسطورة من الأساطير أو حكاية شعبية أو مثلاً شائعاً أو مقتطفاً من كتاب مقدس، أو عملاً لعلماء شهوراً، أو غير ذلك، وليس المهم هنا كم شكلاً اتخذته الكتاب بقدر ما هو مهم أن نسأل هل نجح الكاتب في توظيف هذا الشكل أم لا ؟"

إلا أن هناك من يعتبر التأسيس لكتابة مسرحية حديثة في تونس إنما تم على يدي الحبيب بولعراس بمسرحية "مراد الثالث" سنة 1966 (ثم بمسرحية "عهد البراق" سنة 1979).

والأستاذ محمد عبازة في كتابه "تطور الفعل المسرحي" يقول بأن تلك المسرحية مثلت حداً فاصلاً بين عهدين في المسرح التونسي.

وسرعان ما تعاقبت النصوص التراثية التي تدخل في مرحلة ما بعد جيل الرواد وضمن التوجه الحداثي الذي أسسه الحبيب بولعراس، ويمكن أن نعتبر أن مسرح عز الدين المدني في الكتابة التراثية قد مثل قفزة نوعية إلى الأمام إذ هو يعتمد التراث والتاريخ ليقرأ الحاضر بروية عربية جديدة.

وعز الدين المدني يحاول في المسرح التونسي أن يقدم المسرحية العربية شكلا ومضمونا والمستندة إلى أعماق ما ترسب في وجدان المتفرج العربي من أفكار وأحاسيس.

وقد بدأت هذه المحاولة عام 1968 كما حددها المؤرخ الدكتور علي الراعي إذ قال : " في هذه السنة أخذ فريق من المسرحيين الشباب في تونس يفتنون إلى أهمية استخدام مآثورات الشعب في موضوعات لمسرحية يرجى أن تجذب إهتمام الجمهور الواسع إلى العروض المسرحية ومن ثم قام كل من سمير العيادي ومحمد ارناؤوط ومحمد رجاء فرحات بإعداد مسرحية شعبية على أساس إحدى القصص التي وردت في كتاب لعز الدين المدني بعنوان "خرافات" وهي رأس الغول .

وتفرغ عز الدين المدني فيما بعد للمسرح المستمد من التراث والتاريخ فكتب "الحلاج" و"ديوان الزنج" و"ثورة صاحب الحمامار" و"الغفران" و"مولاي السلطان الحسن الحفصي" . وواصل هذه التجربة مع مسرحية "امراة" و"كتاب النساء" وآخرها "ابن حشم".

وهو يكتب ذلك من رؤية واضحة يذري آل المسرح العربي الحالي عربي بالاسم واللغة والشخصيات فقط ولكنه ليس عربيا بالاهتمامات، فالانتباه إلى استخدام الأشكال التراثية لا يكفي في حد ذاته لخلق المسرح العربي بل لا بد من الفوص في التراث وفهمه على ضوء الحاضر والمستقبل مع الامتناع عن تقليده أو معاملته معاملة القطع الفنية.

ولأن هذا النوع من المسرح قد غاب أو يكاد عن المسرح التونسي فإن المسرح الوطني بإدارة محمد ادريس عاد إلى مسرحية الحبيب بولعراس وأنتجها من جديد بعنوان "مراد الثالث"، إلا أن التوجه العام لم يعد مرتكزا على التراث العربي بل على التراث العالمي، ولذا نرى أيضا أن المسرح الوطني عاد إلى مسرحية "عطيل" كما أصبح الكاتب سمير العيادي بعد تجرته مع التراث التونسي القديم (عليسة) والتراث

التونسي العربي الحديث (عطشان يا صبايا التي تبحث في جوانب من حياة يرم التونسي) يستلهم مسرحياته في الستين الاخيرتين من التراث العالمي ويعطيها بعدا عربيا أو يلونها بالواقع التونسي.

وتظهر حاليا ضمن انتاجات الشباب المسرحي الجديد من حين لآخر مسرحيات مستلهمة من التراث العالمي أو هي مقتبسة من المسرح الكلاسيكي العالمي، وهو ما يؤكد أن المسرح في تونس قد أصر على التراث لكنه لا يقتصر على العربي منه، وهذا دليل على الثراء أولا وعلى التفتح ثانيا. وما تشير إليه هنا هو أن الطروحات المسرحية في هذا الجانب تعتمد قراءة الأوضاع العالمية الجديدة وتنتقد العولمة والحروب الاستعمارية التي تشنها الولايات المتحدة على العراق وأفغانستان وتهدد بها سوريا وإيران والسودان.

(2) المسرح الجديد :

عندما نتحدث عن المسرح الجديد فلا نعني به المسرح الذي جاء بعد المسرح التراثي أو بعد المسرح الكلاسيكي، بل المسرح الشعبي إنما نعني به المسرح الذي أصبه بجفاعة المسرح الجديد وهم الفاضل الجمابي والفاضل الجزيري ومحمد ادريس وجلييلة بكار فهي شركة خاصة أحدثت منذ مسرحيتها الأولى "التحقيق" ثورة في المسرح التونسي إذ هي تتناول الواقع التونسي بطريقة مسرحية مستحدثة تركز على فكرة معينة ثم تتطور مع الجماعة على الركع ولذا سمي بعض النقاد التونسيين هذه التحرية بالكتابة المسرحية أو بالكتابة الركعية.

وقد أنتجت هذه الفرقة أعمالا كثيرة منها "الورثة" و"لام" و"غسالة النواذر" و"عرب" وكانت كلها في الواقع التونسي المأزوم اجتماعيا وسياسيا، جاءت في شكل يكاد يكون هو نفسه في كل الانتاجات يتركز على الحكاية والرواية بفتيات عالية تمثيلا وإخراجا.

وقد انفجرت هذه الفرقة حيث أسس الفاضل

الجماعي "جماعة فاميليا" التي أنتجت عدة مسرحيات آخرتها مسرحية "خمسون" التي أحدثت ضجة في تونس خلال العام الماضي ربما لجرأة الطرح السياسي فيها وقبلها مسرحية "جنون" التي تطرح قضايا المجتمع التونسي الحديث بشكل جريء أيضا.

أما الفاضل الجزيري فإنه أصبح يتجج المسرحيات الاستعراضية، فيها استغلال للتراث الفني التونسي المرتبط طبعاً بالواقع الثقافي والسياسي للبلاد، منها عرض "النوبة" الذي تغيب فيه اللغة الحوارية ويعوضها اللحن أو الموسيقى وهو عبارة عن لوحات غنائية وراقصة عبر عدد من الممثلين تجاوز المائة.

ثم واصل الفاضل تجربته الجديدة مع عرض "الحضرة" التي جمع فيها الغناء الصوفي والملاحق والأذكار الدينية فأحدث بها تحولا كبيرا في المسرح الاستعراضي التونسي، ونال بها خطوة كبيرة ذلك أن الإقبال عليها كان شديداً ومازالت تجد الإقبال رغم مرور سنوات عديدة على إنتاجها وأصبحت مدرسة بحالها في تونس حيث أن الكثير من الفرق أنتجت أعمالا يحتذى بها ومنها "المنشيت" التي أنتجها مركز الفنون الدرامية والركحية بالكاف بقدرة الأحمد بن عبد الله دون أن ننسى العرض الكبير الذي أنتجه سمير العقربي الذي كان عمل مع الدهل الحبري في "الحضرة" وقد تم افتتاح مهرجان قرطاج الدولي بهذا العرض المسرحي المرتكز على الغناء الصوفي والأناشيد الدينية التي كانت منتشرة في تونس.

(3) المسرح الهزلي :

المسرح الهزلي والفكاهي موجود في تونس كما هو موجود في كامل الوطن العربي منذ البدايات وقد أنتج في تونس مئات المسرحيات وعشرات الأسماء، لكن مسرحية "الكريضة" مع الأمين النهدي ونور الدين بن عياد والمنجي العوني بإدارة الفاضل الجماعي في البداية أي في منتصف السبعينات مثلت المنعرج الحقيقي لظهور مسرح هزلي متطور على جميع المستويات.

وقد استغل الأمين النهدي بعد "الكريضة" بنفسه وأصبح ينتج مسرحيات هزلية متنوعة مثل "فر فر" ونجح نجاحا واسعا رغم أن بعضها لم يكن في المستوى الفني المطلوب.

وفي التسعينات حدثت لتجربته قفزة فنية ملفتة لما تعاون مع الفنان والمخرج المنصف ذويب في مسرحية "المكي وزكية" التي كانت راقية فنيا وجلبت مئات الآلاف من المتفرجين في تونس كما عرضها خارج تونس ونالت حظوة واسعة فهل تعتبر أن أفضل فنان هزلي في تونس هو الأمين النهدي ؟

الحقيقة أنه فنان متميز ولكن العمق المسرحي والبعد الفني الحضاري في هذا الجانب لا يكتسبه إلا الفنان توفيق الجبالي مؤسس فرقة التياترو التي أنتجت بإدارته وتمثيله وإخراجها عددا من الأعمال الراقية في المسرح الجاد/الهزلي وفي مقدمتها سلسلة "كلام الليل" التي يعتبرها النقاد أرقى الأعمال في هذا النطاق خاصة وأنها تجمع ممثلين متميزين وفي مقدمتهم توفيق الجبالي نفسه وروفي بن عمر ومحمود الأرنؤوط وكمال التواتي.

كما أنتجت هذه الفرق مسرحيات أخرى كثيرة غاية في الجودة دون أن تفقد الخصوصية الهزلية التي تميزت بها.

كما يمكن أن نضم في هذا النطاق الفنان عبد القادر مقداد الذي أنتج عدة مسرحيات مع فرقة قفصة التي يديرها بنجاح منذ سنوات عديدة تتجاوز الثلاثين سنة بداية من مسرحية "البرني والمطواه" مع فرحات يامون مروا بمسرحيات "حمة الجريدي" و"الداموس" و"عمار بالزور" ووصولاً إلى المسرحيات التي أنتجها في السنوات الأخيرة ضمن مركز الفنون الدرامية والركحية بقفصة.

ورغم الاختلاف في الرؤية والتوجهات بين توفيق الجبالي وعبد القادر مقداد ومحمود الأرنؤوط وكمال التواتي فإننا نعتبرهم في طليعة المسرح الهزلي الذي يتناول المجتمع التونسي من خلال حراكه التاريخي

والحضاري والسياسي بجرأة عموما تكون ملفتة للنظر وقادرة على الإضحاك مع الإفادة وليس في المسرحيات التي شاركوا فيها أو أنتجوها السخرية الهابطة والمبتذلة التي يلجأ إليها الهزليون لإضحاك الناس على حساب أناس آخرين.

(4) المسرح الفردي :

لقد ظهر المسرح الفردي والذي يطلق عليه خطأ "الوان ماثشو" منذ نهاية الستينات مع الفنان يوسف الرقيق الذي ترك المسرح منذ أكثر من 30 سنة ليتفرغ للفن التشكيلي، ثم تطور على أيدي عدد من المسرحيين في العشرين سنة الأخيرة ومنهم الأمين النهدي وكمال التواتي ورؤوف بن يغلان ويلي الشامي وحليمه داود في تجربتها مع سيمير العيادي وصولا إلى الممثل الشاب جعفر القاسمي في تجربته المسرحية مع المخرج منير العرفي بداية من مسرحية "كونتياص" ومسرحية "واحد منا".

لقد تركزت ظاهرة المسرح الفردي في تونس بشكل واضح وأصبحت توجهها متكاملا وله خصوصياته وتوجهاته وبرزت بعض انتاجاته التي نالت الخطوة والاستحسان مما يدعو النقاد إلى دراسة هذه الظاهرة بعمق وهو الأمر الذي لم يحدث بعد.

وقد توسعت هذه الظاهرة إلى درجة أساءت إلى المسرح ذلك أن بعض المتهمين انفسهم بالاحتراف المسرحي قد تصوروا أنه عمل سهل وانه مجرد نكت تلقى على الركح وتستدر الإضحاك تهافتوا على الساحة الفنية ووجدوا الأذان الصاغية خاصة وأن التلفزة الوطنية قد تعاملت معهم في المنوعات التي أنتجتها في السنوات الأخيرة فاعتقد الجمهور أنهم فعلا رجال - وهم أبعد ما يكون عن المسرح، وكل الأع - التي قاموا بتقديمها لا تعدو أن تكون عملية رجيبة لمجموعة من النكت والطرائف التي تبعث الضحك.

وقد حارب النقاد الجادون ظاهرة التناول

على المسرح الفردي، وتمكنوا من التقليل منها ولكنها مازالت خطرة على المسرح مما يستدعيهم إلى مواصلة النضال الجاد ضدها لتنقية الساحة من المتطفلين عليها.

(5) مسرح الجماليات :

ظهرت في السنوات الأخيرة ظاهرة أخرى بدأت ترسخ شيئا فشيئا وأصبح لها الكثير من الأنصار، وهي ظاهرة مسرح الجماليات أي المسرح الذي ألغى النص من القاموس الفني المسرحي والتركيز فيه على الجانب الجمالي.

لقد أصبحنا نشهد عروضاً كثيرة على الساحة يمكن ان نسميها عروضاً راقصة .. ويمكن ان نسميها لوحات فنية تعبيرية أما أن تكون مسرحاً فلا.

إن إلغاء النص المسرحي يعني إلغاء جانب أساسي من العملية المسرحية خاصة وأن النص هو المحامل للموضوع وهو الذي يثري الأفكار ويساهم في العملية الجمالية للمسرح.

من الطبيعي أن لا نرفض الأعمال الفنية التي تركز على الجانب الجمالي، ولكن لا يجب اعتبارها من المسرح حتى لا يساهم الفنانون بأنفسهم من قبل العملية المسرحية التي هي مغامرة رائعة وشيقة يقودها النص المسرحي الذي يحمل رؤية الكاتب ورؤياه وهو الذي يجعل الحياة المسرحية أجمل، فالإنسان في حاجة دائمة إلى المسرح ليتحاور معه ذلك إذ للمسرح تأثير كبير على المشاهدين، فهو يمكن من تقريب جماعة المتفرجين من القضايا الهامة التي تشغل البال وتدفع إلى التفكير.

خاتمة :

المسرح في تونس بتوجهاته المختلفة وبيعض انحرفاته التي يتسبب فيها المتطفلون أو الراغبون

ومعالجة مسألة المسرح وعلاقته بالنص ومسألة المتطفلين.

كل ذلك أصبح في حاجة إلى بحث وتدقيق، والسلطة السياسية على أعلى مستوى واعية بذلك، فلقد دعا رئيس الجمهورية إلى جعل عام 2008 خاصا بالاستشارة الوطنية حول المسرح.

ولذا فإن تونس مشهدة سنة 2008 مئات الندوات ومئات الدراسات حول المسرح في نطاق الاستشارة الوطنية. كما أن رجال المسرح خاصة ورجال الثقافة عموما سيكونون مجتهدين لإنجاح الندوات والمساهمة فيها بالرأي وبالاقتراحات حتى تتمكن الدولة من تحقيق طموحات رجال المسرح بكل أنواعهم دون أن تعوزهم، فنحن في تونس اليوم لا نعيش ثقافة الدولة بل نتعامل مع دولة الثقافة.

في التعبير والتحديث على أسس فنية لكن لا علاقة لها بالمسرح إنما يتقدم بثبات، إنما أيضا يشهد الكثير من النقص على مستوى الهياكل المسرحية خاصة. إذ لا توجد مسارح في تونس لها المواصفات التي يتطلبها العمل المسرحي باستثناء المسرح البلدي.

صحيح أن الأمل الآن أصبح معقودا على مدينة الثقافة التي هي بصدد الإنشاء في العاصمة تتضمن قاعة مسرحية حديثة وقاعة للأوبرا، ومع ذلك لا بد من إثارة هذا الموضوع بعمق حتى يكون للمسرح فضاءاته الحقيقية في كل مدينة.

ويحتاج المسرح التونسي أيضا إلى تعميق الاحتراف وجعل الفنانين المسرحيين يطمعون أكثر إلى حياتهم المهنية دون نسيان الحاجة إلى التكوين والدراسات

الهوامش والإحالات

- (1) انظر كتاب "المسرح في الوطن العربي" طعة ثالثة، في سلسلة "عالم المعرفة" العدد 248، تأليف الدكتور علي الراعي وكتاب "البسمة والمسرح" للأستاذ علي عرفة عرسان، عن الدار العربية للكتاب (ليبيا - تونس، 1991) وكتاب "صومى دوامية" للمسرحي الفلسطيني جواد الأسدي، عن دار الفارابي بيروت 2002
- (2) "أطولوجيا المسرح التونسي" جمع وتقديم سمير العياشي، صادر عن اتحاد الكتاب التونسيين سنة 2005 مجموعة ضفاف - أنظر المقدمة.
- (3) نفس المرجع (2).
- (4) نفس المرجع.
- (5) راجع كتاب (حمسة عقود من العمل الثقافي 1956-2006) صادر عن وزارة الثقافة والمحافظة على التراث - الفصل الخاص بالمسرح في تونس.
- (6) المسرح في الوطن العربي، عالم المعرفة عدد 248، د. علي الراعي، فصل خاص بالمسرح في تونس بداية من الصفحة 434.
- (7) انظر كتاب "مغامرة الفعل المسرحي في تونس" لمحمد المديوني، عن دار سحر للنشر سنة 2000، ص 216
- (8) وثيقة صادرة عن إدارة المسرح بوزارة الثقافة والمحافظة على التراث.
- (9) كتاب مقاربات للمسرح التراثي، للدكتور محمد عباظة، دار سحر للنشر، (ص. 14).

نحو مقارنة نقدية لإشكاليات موقع المسرح في تنوع الفنون الدرامية

محمد يحيى

البعد المغاربي

السائد والمتغير :

• من الطبيعي أن يتمحور الخطاب المسرحي في هذا الزمن حول جملة من المقاربات النقدية المتخصصة في تحليل عديد الإشكاليات أي من خلال ما يطرح في المسرح اليوم بكل مدارسه وتياراته وأشكال عروضه المختلفة - وهي عدسة جدًا - تونسية ومغاربية بالذات، أي من خلال رؤية نقدية للسائد حاليًا، عبر طرح مساءلات جريئة في أشكال ومضامين وفئات السائد المسرحي الذي به زخم، يتطلب أمثال هذا الطرح النقدي: في حضور أو غياب المسرح الفردي ومفاهيمه المعرفية، وموقف التجاوز المسجل في هذا التيار الذي لا أقول بأنه يتقلص حاليًا، بل أرى من العروض السائدة أي من بعضها - وإن لازم البعض البقاء في نفس الرقعة - لكن ذلك يوجب فرضيات البحث عبر مقارنة موضوعية تدعو الباحث المختص أن يدرس هذا الجانب بما يستحق من رؤية معرفية تسمح بالتوضيح والاستقطاب لوجهات نظر متباينة، سواء من موقع النص المسرحي ومبدعه.. أو من خلال تطور العرض وموقعه الفني في زمن العولمة وشتى التغيرات الاتصالية، وفرضيات فنية ضخمة تطرح هي الأخرى إشكاليات علمية ونظرية وتطبيقية من خلال تحليل هذا العرض أو ذلك

الذي قد يخفي أو يزول من الذاكرة ومن اصطلياد عدسة النظر الفاحصة !

• هل تتجاوز التحديد النظري للمفاهيم والإشكاليات والقضايا؟ من خلال دور المسرح في الراهن الثقافي والاجتماعي والاقتصادي... وهل أن وظائف الأداء المسرحي تتغير بمرور الزمن؟ ما يعلق لاحقًا ويثبت في ذاكرة المتلقي أو الشاهد للمفهوم كما يطرح اليوم في كثير من التحاليل الفنية... هل التراث الذي تتغزل بمخزونه تشير إليه بجانب أو بحر في العروض المسرحية، هل من موقعه كفضية أو مسألة فكرية ثقافية عامة تتطلب قراءة أخرى ولم لا ؟ ..

• الكتابة المسرحية كعمل درامي عبر الجسور ومستويات مختلفة أم أن الكتابة هنا عبارة عن " كرة قدم " في ملعب غير معشَّب؟ أو أن مفهوم الكتابة المسرحية والدرامية قد تغير... ولم لا؟

إذن أي ترابط موضوعي وفني بين هاجسين متباينين... كاتب متخصص، وآخر - متلصص - أو متشعر بأبجديات الفن في أعماق أعماقه ولم لا أيضًا؟

• هل جسور الحوار بين شتى الاتجاهات المتباينة مفتوحة أو مغلقة - متشعبة - ذاتية مرجسية إلى أبعد حد، أو ذلك يكون من الخيار الأنسب الذي من شأنه أن

يَلح على ضرورة هذه المقاربة النقدية - قبل وبعد- ودون توقف، إذ لا اختلاف بين عرض وآخر، والميسور الفني المنهجي - يبرز بلا شك بين هذا أو ذاك - على معنى الإضافة والتنوع. إذن يظل الاختلاف الثاني قائما في غياب الرؤية النقدية التي تحلل هذا السائد في الهوية والتفرغ، لكن من خلال رؤية فاحصة لعديد المقومات والعناصر مع تباين موضوعي طبيعي بين هذا الاتجاه أو ذلك!

• إذن هذه محاولة فقط لقراءة يباتية نحو أسس هذه الرؤية النقدية التي لا ينبغي أن تغيب أو يتقلص دورها وسيلها إلى المعرفة منشود بأدوات وتقنيات فرصت في هذا الزمان المتغير وتلك مسألة يتأكد عرضها بين مختلف اتجاهات وأساليب العروض المسرحية السائدة عندها، والمغرب العربي اليوم في لحظات الإلحاح والحركة للاشتراك في نقد السائد وتحليل المتغير في هذا المسرح المغاربي عامة أي من خلال البعد العربي الذي تنتمي إليه أي إلى بحثه علميًا وفنيًا في الدور والأداء والتجانس مع قنوات العصر!

• إن المنابع الإبداعية في المسرح المغاربي بصورة عامة تشكل من حيث المنطلق - في الماضي القريب - من منابر ومراحل عامة تتأرجح بين حركة التريح المحرور في هذه المنطقة أو الذي حركه الهاجس العربي العام في تكريس معرفة الأبطال الذين وظفوا بطولاتهم في الفتح الإسلامي أو قبله، وسلوكية معينة هدفها في البداية التذكير بالطقوس التي ضربت موعدا مع التاريخ.. إلى أن فتحت نوافذ معرفة عامة - في المغرب الكبير - إبان التحرير الوطني من أعطبوط الاستعمار.. من هنا انتشر الإحساس بطارق ابن زياد، وعبد الرحمان الداخل، وخالد ابن الوليد وغيرهم.

غير أن التحرر الوطني وانتشار التدريس للفنون عامة والفن المسرحي بالخصوص (منذ منتصف القرن العشرين، وفي خمسينيات القرن الماضي) عندما انتشرت المعاهد العليا، وتخرج من تخرج من فرنسا بالخصوص، بدأت الساحة المسرحية المغاربية تشهد أعمالا فنية رائعة من إحياء التراث ومعاصرته، إلى الإحساس بالكويتية. إن سيولوجية التاثير والتغيير أفرزت الكثير من المسرحيين

الموهوبين (إبداعات - علي بن عياد) مقاربات تنزيل التراث الركيحي منزلة فتية مع : مراد الثالث - الحبيب بولعراس، أو صاحب الحمار لعزالدين المكني. وما إلى ذلك، وأيضا مع : مولاي السلطان الحفصي (الطيب الصديقي) أو تلك الإطلالة المسكونة بقوة العرض كلمة وفنا.. أي ضمن مواقع لها أكثر من وقع لدى الإحساس الشعبي. وهكذا أطل المسرح الجزائري - هو الآخر بلوحات هي الأخرى حاولت إبراز الخصوصيات الثقافية من خليط ثقافي معين استمد نوعيته - كما في أقطار المغرب الكبير - من الفرق المسرحية الفرنسية وغيرها التي كان بعضها من الجاليات المقيمة التي لها مسرحها خاصة في المسرح الكلاسيكي.

• من الإنصاف في قراءة هذا البعد المشهدي التمتع في المسارح الرومانية التي شيدت هنا وهناك. على أن المواقع الدرامية البطولية كانت تتأسس بالانتماء والاختلاف - من فتي إلى أخرى داخل أعماق التاريخ. إذ كان - الخطاب المسرحي - يسود راهن هذه المنطقة الواسعة عبر مراحل تاريخية عديدة كانت تدفع بالأبطال إلى احتلال المواقع فوق المسارح الكبيرة في الهواء الطلق من حين لآخر مما يدل على جغرافيا الحس الدرامي التلقائي في شعوب هذا الجناح المغاربي!

الكتابة المسرحية في المشهد العام :

• ليس من السهل استعراض أهم المراحل التي مرت بها الكتابة المسرحية في هذا الجزء الهام من مغربنا الكبير.. تحدثت الأدب الحديث عن هذا الهاجس في المشرق العربي، وتمر مرور الكرام على هذا الجزء الهام من العالم العربي.. على أن الكتابة المسرحية مغاربيًا مرت بصعوبات مختلفة وإشكاليات البحث العلمي في هذا الشأن ما تزال بحاجة إلى التحقق والقيمة النقدية المؤلمة سواء من الدراسات الأكاديمية، والأطروحات العلمية التي تقدم من حين لآخر على منابر الجامعات وكليات الآداب والعلوم الإنسانية في أقطار مغربنا العربي، إذ لعلها تبرز

هاجس - الكتابة المسرحية - عبر فنون التخصص في المعاهد العليا للفنون الدرامية !

• طبعي جدا أن تمر الكتابة من فترات تاريخية متباينة، أي من كتابة كلاسيكية كانت تمزج بمناهل العروض المسرحية المتداولة، إلى أن حلت فترات الصراع الوطني للمطالبة بالحريّة الوطنيّة، ثم في فترات مختلفة بعد التحرّر إذ تجسّمت أبعاد التخصص في فترات وقواعد هذه الكتابة، إلى أن تهمّشت نسبيا التحاقا بهاجس : الكتابة الجماعية - الذي جاء قبل أوانه حسب نظري بداية السبعينات من القرن الماضي ومايلها !

• ينظر إلى المخزون المسرحي وموقعه في مجمل الفنون العربية نظرة فاحصة ناقدة ومقودة أي في منحي الصياغة التقليديّة أو العصرية وفق ما تطيقه مختلف العناصر الفكرية والفنية في ساحات الفن الرابع وأطروحاته ، لذلك يكون من المنطق أن نتناول هذه المسألة حول : حوار الفنون العربية من منطلقات عدّة أي في مجمل أخلاقيات الفن العربي وتطلعاته أخذنا وعطاء نحو الكمال الشكلي والمضموني للنص السردي الدرامي وفق جملة من الدلالات وبتقنيات الهوية العربية في الفن وصلتها بالناسد الفني العالمي على معنى التفرد في الإضافة النفسية والذهنية أي في حجم العروض مقربا ومشرقا مع الانفتاح على العالم !

من جماليات النص المسرحي :

• من أبرز دلالات النص الدرامي العربي قدرته على نقل الخصوصية العربية في الفن من منظور جمالي نحت، سواء في السياق التاريخي والأسطوري أو من خلال الصور التي تعكس جملة العلاقات الفكرية والثقافية بين الهاجس الفني العربي والعالم الحضاري في أكثر من دلالة جوهرية، وهنا يجدر على الباحث اعتماد مقارنة فكرية شاملة في عمق مخزون النص الفني العربي بمختلف خصوصياته وشموليّاته من عصر إلى آخر، يضاف إلى ذلك اعتماد قراءة توفيقية لعناصر هذه الجمالية العربية في الفن الدرامي الاحتفالي النابع

من صميم الروح العربية المعبرة بسخاء عن الأسس والركائز التي لا ينبغي إهمال الحديث عنها ووضعها في إطار حوار شامل متكافئ الفرص والعلاقات مع مبدأ الاعتماد الضمني والشكلي لأصناف الجماليات الفنية العالمية مع المتغير ومقارباته الإنسانية !

• لقد عرف * فاوست * مثلا تاريخيا أدبيا طويلا حافلا بالجماليات المثيرة في الفن الدرامي في صدى نقل الأسطورة إلى المشاهد ومحاوله معايشة جملة من التغيرات حسب منظور هذا الفنان العالمي الذي لا يزال فنه يدرس إلى يوم الناس، أي في عمق تعامل الفنان مع اللغة والفن المعرفي مع خلفيات عديدة وخصوصيات ظاهرة في أخلاقيات النص عند هذا المبدع العالمي !

إبداع الزّمان :

لقد اعتمد الفن العربي في الشأن الدرامي منذ انطلاقه من البداية التعبير عن خصائص جوهرية لها صلة بالبيئة العربية في محيطها وانفتاحها في المسرح المعادي والغنائي التقليدي الاحتفالي بل وحتى في الإنتاج الفني الجديد الذي يطرحه الفن القصصي والروائي والتشكلي وفق رؤية جديدة للمسرح العربي المعاصر. وهذا ما ينساق مع إبداعات الزّمان أي زمان سواء لتطوير الخيال الشعبي العربي، وكشف الحجب عنه في التفاعل مع شتى الفنون الأخرى في العالم... أي وفق خصوصيات المهرجانات العربية ومايدار فيها من محاور وحوارات تمنهج العرض الدرامي في إطار شامل يخاطب الفكر الإنساني وإفرازاته مع إبداعات الزمان أي زمان و أي مكان في دعوة فكرية للتلاقح والتبادل المعرفي المتكافئ... .

أي على معنى الأخذ والعطاء وتنمية الزاد الفني بما يتيح النقل والترجمة والإلتباس المتبادل أي بعيدا عن أساليب الاحتواء والسيطرة ومختلف أنماط الاستلاب الثقافي والإعلامي. ذلك أن جمال المعايير الفنية بين

في الحكاية الشعبية :

يمكن النظر في تطوير الحكاية الشعبية العربية والمغاربية من قطر إلى آخر سواء من خلال المؤلفات الغزيرة في هذا الخصوص أو من جملة إفرزات الواقع العربي وتطلعاته إلى مجانسة شتى التباينات والتفيزات المؤلمة . فإذا أخذنا أسطورة فاوست الواسعة على سبيل المثال في القرن السابع عشر وما إليه فإننا نحاول طرح شتى الأفكار التي تباينت في عصر هذا العنوان للتدليل على أهمية الدرس والتحليل للإبداعات الأدبية المنشورة في ساحة الحكاية الشعبية كي لا تهمل كشفا في هامش الحياة المتناقض . ومعلوم أن الحكاية الشعبية العربية غزيرة الأفكار والمضامين قوية المتطلبات الفنية درامة وسردا . . ذلك أن "فاوست" جعل هذه الحكاية في أغلب الأحيان منطلقا حاسما ونفسا حضاريا لأبجديات الأسطورة عنده، وما تزال الجماهير تتفاعل مع مخزون هذه الحكاية الشعبية في أي زمان وأي مكان . لهذا من الطبيعي على الفنان والمبدع العربي التعامل حضاريا مع أصول حكاياته ومخزونه الشعبي لأنه يمثل في الحقيقة - الوجه المفقود - والإظلال على الآخر بهوية هي ليست منغلقة على الذات (وهذا ما تدل عليه بجلاء العروض المغاربية عامة).

إن الحكاية الشعبية في الفنون العربية حكاية حضارة وفعل ثقافي وفني تؤمن بقنوات التواصل بين الحكايات والشعوب، فهي ذات مرجعيات أصلية في الحوار والفن الدرامي الإحتفالي المغاربي، كما يلعب إليه الكاتب المغربي عبد الكريم الرشيد في أكثر نصوصه الإبداعية وعزالدين المدني في تونس من خلال نصوصه فهي تعكس بعدها في النجاح والتأقلم مع ثقافة الآخر . إذ هي في الواقع خلاصة فكرية وفنية عامة تستهدف تحت البعد الإنساني في سبيل إرساء أبعاد التسامح والتفاعل مع ثقافة متينة ليس فيها أي إحباط أو قهر في الشكل والمضمون والأبعاد.

إن الحكاية الشعبية جديرة بأن تمسرح وترتقي

الثقافة الفنية العربية والعالمية يقتضي السعي إلى تحت هذا التمشي بعيدا عن كل هيمنة عادية أو غير عادية، وهذا بالأحرى رسالة المسرح المغاربي !

• من مجمل إبداعات هذا الزمان في الفنون العربية من المحيط إلى الخليج تناغم الحياة التقيدية الأدبية والفنية العربية لتحليل الراهن تحليلًا متطيقا يفضي إلى :

1. طرح انطولوجية عربية فنية متكاملة تعطي للخصوصيات مكانتها ومعاييرها! وتضع الأسس وتبني القواعد الفنية في جلاء.

2. تصنيف الفنون العربية تصنيفًا نقديًا متباينًا وفق تلك الخصوصيات - كما في المسرح المغاربي - بما يتوخى الأشكال والمضامين ويتناولها تناولاً علميًا.

3. نشر وترويج الأطروحات الجامعية العربية وترجمتها ووضعها في نسق علمي عالمي.

ذلك أن نشر وترجمة مختلف الإبداعات في الفنون العربية من شأنه أن يضع هذه الفنون وانكاراتها المعاصرة في إطارها الصحيح. أي بالخروج بها من الانغلاق إلى العلاقات مع الآخر. وهنا يمكن لنا أن نشهد مرحلة مغايرة تمامًا لمرحلة الاستحواذ والسيطرة، وهذا ما ندعو إليه فكريًا وممارسة وإبداعًا. ذلك أن إبداع الزمان وأي زمان يفترض السير وفق نسق تاريخي للمرحلة أي بما يدخل التغيرات المتوقعة حيز الواقع الفني الفرضي. لذلك يظل التحوار مع ثقافة الفنون عامة السبيل الوحيد لإرساء قنوات الإبداع الحر المتكافئ مع شتى الخصوصيات أي في طريق التعريف بها لا حجبها واستبدالها بوسائل مفروضة في الإبداع الفني الذي من أولوياته ضرورة الأخذ والمطاء، باحترام أبجدياته الحرية الفكرية النابعة من الذات ومن العلاقة السليمة مع الآخر، أي ضمن حوار المرجعيات التاريخية للثقافة والفن وجذلية المعرفة، وهذا ما نفخر به في مسرحنا المغاربي بكل أشكاله وطروحاته !

تلمس هذه الأبعاد برؤية فاحصة فإن انتاجه سيأخذ
المسار السليم والمسير الأسلم !

• الجدير بالتأكيد مواصلة دراسة موقع المسرح المغاربي
في هاجسه الشعبي وعلاقته ببحوار الفنون العربية السائدة
في مجالات عدة - منها - القصة والرواية والسيناريو
التلفزيوني فيما يتجه رصد الحس الفني المتجانس
مع ملامح ومضامين التغير الاجتماعي.. ذلك أن هذا
الرصد الدراسي يتناول أيضا - إلى جانب المسرح - الفن
التشكيلي - والفن السينمائي وسائر فنون القول والنحت
كفضاء تعبيرى يطمح إلى جمالية العرض المعاصر الذي
تشابك به صلات فنية عديدة بتأثيرات مختلفة تختزنها
البيئة العربية المحلية لتثري الظاهرة الفنية التي تتغير وفق
ما في الفنون والعلوم الحديثة من صلات معرفية لا يمكن
التغافل عنها إطلاقا !

• إن التراث الشعبي العربي يمكن تفجير مخزونه من
سجلات الماضي والحاضر إلى المستقبل الواعد، على أن
المسرح الشعبي تظل رسالته متجددة متفاعلة مع الثوابت
والمبتدعات ! الفكرية والاجتماعية العامة !

• **إلا القارئ غير المباشر** في مسألة مجانسة التغيير
في الفنون العربية عامة يستدعي من المبدع العربي
المعاصر الابتعاد عن رخيص القول، وترديد الشعارات
التي لا تخدم المجانسة الفنية، وتلك مرحلة انتهت
في نظرنا طرحها والمنهج التحليلي للتفسير الفني في
أكثر من موقع أي بكل عناصر ومكونات الحضور
الفني الذي اتسح شتى الفنون لا يزال في العالم اليوم
يطرح على أن المسرح الشعبي العربي يمتلك القدرة
على التغيير المباشر بالجمهور من خلال ثراء المخزون
وانتشاره وتنمية روافده بين جيل وجيل وفق ما ردهه
"سعد الدين دغمان" في دراسته نشأة الدراما في الأدب
العربي ! وما يمتلكه مخزون (خيال الظل والأراجوز)
في مختلف الألوان وتصورات الفرجة الدرامية في
"المسرح المناربي" طيلة عقود عديدة بين فنانين
مغاربيين لهم أكثر من موقع ومكانة في المشهد الثقافي
من - كاتب ياسين إلى الحبيب بولعراس إلى ظهور

نحو عالم الحضارة الكونية الذي يسمح بحوار
الثقافات والحضارات دون أي استعلاء مهما كان نمطه
وشكله... إن الحكاية الأنكليزية من عهد "الكونت
هملتن" - تناولت جملة من الخصوصيات في هذه
الثقافة تتفاعل معها الجمهور في عصره.. وكذلك
(فاوست) في ألمانيا في القرن السادس عشر وما إليه..
وأبضا في مسرح العرائس في نقله للخيال الشعبي
إلى الطفل بأساليب تربوية مدروسة وهذا جانب ثري
بالأشكال والمضامين يمكن توظيفه واستقطابه في تنمية
ثقافة الطفل ! لإعداد وتأهيل الأجيال المعاصرة كي
تعيش عصرها بثقة وأمل في صنع المتغير الفاعل.

إنّ النّشء العربي عليه أن يدرك أبعاد الثقافة الشعبية
نصا وروحا كي لا يعيش في وطنه بلا روح، إنّنا أمام
غزو العولمة وإفرازاتها أو الأخطبوط الذي يحاول
الالتفاف على شتى الثقافات ضمر طبق إعلامي شبي
يفرض جملة من الموصفات الفكرية والفنية لا تتماشى
والبيئة الثقافية العربية.. ولقد سبق لمحروون الثقافة الشعبية
عندنا في المحيط العربي الواسع أن تتعامل مع الموروث
والمفتول - تعاملات ثقافيا لا وصاية **عنه** كـ **نرى** **في** **البحر**
نقدية حرة تناول فيها الباحث هذه الحكاية الشعبية من
زوايا مختلفة بمسرحيات رمزية رفيعة المستوى تحفل
الجماليات تبعد عن الإسقاط المجاني الشعائري - الذي
فات زمانه وولّى !

• أي أن المسرح الشعبي الذي يفرغ مضمونه
أو شكله في مصبّ شعاراتي بنية استيلاء الجمهور
وتهيجه لا معنى له في الثقافة المسرحية السليمة..
لذلك نرى حياة الفنان الذي ينزلق إلى هذا المحك
ينتهي من حيث بدأ.. وقد شاهدنا نهايات البعض من
البداية "وأما الزبد فيلهب جفاه" ... إنّنا أمام حالة
فنية تسمح بالفوضى في واقع الحكاية الشعبية بقصد
إنمائها وتطويرها ونقاء أبعادها..

ولسنا أمام نقل كيفما اتفق وبأية صورة، وثقافتنا
الفنية العربية غزيرة بالمضامين والأشكال ولو مع حشو
يمكن درسه وتمحيصه. وإذا ما تمّ للمبدع العربي

روافد شابة في ليبيا، وتونس، والمغرب والجزائر، وموريتانيا بالأحرى!

• إن المؤثرات الشعبية في الفنون العربية عامة كثيرة جدًا فعلى كتاب المسرح الإيمان بالقدرة على نقلها وتجزئتها في نصوص فنية رائعة أي بوعي وجهد مدروس، فهذا توفيق الحكيم - مثلاً - قد استطاع أن ينقل الكثير من علاقته بالأراجوز - أيام طفولته إذ يقول :

* . إن كل فرح الدنيا لا يثير في مشاعري ما كانت تثيره دقات طبلته المتواضعة وهو يقترب من حيناً! .
وهنا يمكن أن نتساءل عن الإضافات المؤلمة في مسرح الطفل العربي فيما نؤدبه النصوص المختارة من أهداف وأبعاد للالتقاء حول عناصر التأثير بفنيات رائعة تفهم طفلنا العربي في عالمه المعاصر، إذ تحيط به جملة متشابكة من الوسائل المتباعدة التي تردّد مقولات ومكونات الغير عبر انتاجات - العولمة - المختصة حتى تبادل المعلومات - بالانترنات - فمتى يصبح طفلنا شاب المستقبل ينتج المعلومة بدل أن يستهلك الكثير ! المعلومة المعصرة التي يقف أمامها كمستهلك فقط فتحتويه وتصبّه صبّاً فاعلاً في محيطها وواقعها المثير.

وكذا القول أيضا في وهانات مسرح الشباب العربي

المغاربي وطموحاته في علاقاته بالراهن الدرامي في التراث الشعبي كهاجس تنموي متفاعل مع ما يطفح على السطح العربي والعالمي من متغيرات، وهكذا يتشعب البحث في هذا الخصوص، يتفرّع ويفرع العناصر الأساسية وغيرها للوصول إلى جدوى التغيير في الفنون العربية عامة - والمسرح الشعبي العربي - نموذجاً - وما ذلك على الدارس العربي والمبدع العربي المغاربي بغزيراً .

• عن مقارنة نقدية عامة لإنتاجات - مسرحنا المغاربي - تتعمّق في درس كل المظاهر الثقافية عبر شتى التحاليل العلمية مطلوبة اليوم إلحاح شديد لا سيما والمحيط المغاربي عندما يطفح بغزارة المخزون الاحتفالي من جهة، وينفذ في عمق المتغير بمسرحيات ناقدة متأملّة تفحص - السائد والمتغير - فحسب ثقافيا اجتماعيا ومعرفيا - إذ من خلال هذه المقاربة النقدية يمكن أن نوظف الإبداعات المسرحية المعاصرة في مغربنا الكبير توظيفا ثقافيا يندرج في المنظومة الفكرية المتحررة من شتى الضغوطات والإسقاطات المختلفة في عالم العولمة على أن لا تغلق أبواب التحوّل وإطلاقا بين الآن والأخر. وبذلك يمكن أن نشاهد في مسرحنا كيف يمكن للتظاهرات العالمية على قدم المساواة ولم لا، وهذه فقط محاولة كإطلالة على واقع طروحات المسرح عنتنا في المغرب العربي الكبير.

الهوامش والإحالات

- أسطورة فاوست - أمدرة دابيرليس - مراجعة عيسى مصور - ترجمة خليل شطا - منشورات وزارة الثقافة - دمشق سوريا - 1982 .
- مراجعة فصول من الخيال الشعبي عند فاوست نحو رؤية فنية للبناء الركيحي .
- المسرح والتغير الاجتماعي في الخليج العربي - ابراهيم عبد الله علوم - عالم المعرفة - 1986 - الكويت -
- قضايا التحليل النفسي - مجموعة من الباحثين - دار الأفاق الجديدة - بيروت - لبنان - 1980 .
- أثر التراث الشعبي في الأدب المسرحي الثوري في مصر د. فائق مصطفى أحمد .
- مفاهيم نقدية - سلسلة المعرفة - المجلس الوطني للثقافة والفنون - دولة الكويت - ترجمة : محمد عصفور .
- دراسات في المسرح المعاصر - يوسف عبد المسيح ثروت - منشورات مكتبة النهضة بيروت 1985
- من واقع الثقافة الجزائرية - عبد الله شريط - الشركة الوطنية للشر والتوزيع - الجزائر - 1981

الأعمال الدرامية الرمضانية التونسية

تطور في الطرح والتنوع وتألق في المحتويات

وتطلّعات مستقبلية لما هو أفضل كوميديا ودراميا

علي بن العربي

-I-

الامتياز كان بدون منازع لصالح 'سيتكوم' شوبلي حل'. والمصل في ذلك وكل الفضل يعود إلى مؤلف السلسلة (حاتم بلحاج) وإلى جميع ممثليها رمة واحدة. أولاً المؤلف، الذي نجح من جديد وربما أكثر مما مضى في كتابة مواقف كوميديّة جدّ متطوّرة وحالات نمطيّة متميّزة واستنباط أفكار ومقولات تثير الضحك ملء الأجداق ولا تخفت في الذقون فحسب. فالضحك يندفع منها بتلقائية غريبة إلى حدّ تفجير الدموع وانهماكها. تزخر حلقات السلسلة الجديدة لهذا السيتكوم بالوقائع الكوميديّة والحوارات الطريفة والظرفيّة ويتلقائية صدّى رَجْعُها في أذهان المشاهدين وتفاعلاتها الذكيّة مع نفسياتهم. وكأنّ المتفرّج يعيش، من خلال نوعيّة مشاهد هذا المسلسل بحبكتاتها وأجولاتها، مقاطع خالدة من مسرحيات أكبر كتاب الكوميديا في العالم الذين تفتنوا في اقتباس

لم تكن حصيلة الأعمال الدرامية التلفزيونية في رمضان هذه السنة (2007) أضعف من أعمال رمضان الفارط (2006) بل بالعكس كانت أفضل محتوى وأحسن اتجاها وأكثر تنوعاً وأقلّ استهتاراً بالمُشاهد التونسي. هذا المشاهد الوعر الذي يفضّل، بالرغم من امكانيات الاختيار المتوفرة له من خلال الفضائيات العربية والعروض الدرامية الجيدة التي تَزَعُرُ بها، أن يبقى وقفاً خلال الشهر الفضيل لقنواته التلفزيونية (قناة 7، قناة 21 وقناة حنبعل).

فلم يخرج المشاهد التونسي من برامج التلفزيون لهذه السنة محبباً كما كان الشأن في السنة الماضية. وتمثّل السبب في ذلك في جودة الأعمال الدرامية المقدمة رغم تفاوت مستوياتها من قناة لأخرى ومن عمل لآخر.

شخصيات "الكوميديا دي اللارتي" و"كوميديا البستورال" (Pastorale) و"بوكاتشي" (Boccace) من "سكارموش" (Scaramouche) و"أركان" (Arlequin) مروا "بكولمين" (Colombine) إلى "بوليشنال" (Polichnelle) و"الدوتوري" (Dottore) صديق "بتلوني" (Pantalone). وقد نجحت سلسلة "شوفي حل" في إبداع هذا اللولب الكوميدي

لقد أثنى كاتب "شوفي حل" حاتم بلحاج 'النهل من أنهار مدارس' الكوميديا الكبيرة' وكوميديا الأدراج "Comédie à tiroirs" والتصرف فيها بحكمة من خلال قواعدها وطقوسها وتقنياتها واستعانت بها في نحت شخصيات هذا "السيكوم" الناجع في الإضحك اللامعاني الذي يتجلى من خلاله إدراك اهتمامات الكاتب، واستشفاف مشاكل المجتمع الذي نعيش ضمنه وتطلعاته المستقبلية كمال يَفْعَل "داريوفو" (Dario Fo) وربما "تادوز كنتور" (Tadeuz Kantor).

إن فن الكوميديا هو إما موهبة لا كتابها فيها إلا بصقلها باستيعاب قواعدها وتقنياتها للتصرف في بحورها وقوانينها، وإما إلمام بثقافة الكوميديا العالمية واسعة الأضلع ومعقدة الزوايا والخبايا. وهذا الصنف الأخير يتطلب من ممارسه دراسة وإتقان واستيعاب لثقافة مسرحية واسعة. والموهوب ينجح ويقنع أكثر بمساعدة مخرج متكون تكويناً صحيحاً يعمل على تسييره فنياً وتقنياً.

ولفن الكوميديا أسلوب، أبهى وأحلى ما فيه: أولاً، تخليه عن المواقف المصطنعة التي لا تروق في العين ولا تحلو لها والتي لا تؤثر في القلب والتي لا يكون لها وقع في النفوس ولا تصيب الهدف ولا ترق للضمير، وثانياً ابتعاده عن التكلف وإدراكه لمعادن الصدق في كلام الحوار والبخاطب. فعلى كل ممثل كوميدي أن

يتدع "مُزَاحَةً" (lazzi) الخاص به وحركاته (gestus) التي تثير الفكاهة دون تهريج مبالغ فيه أو بهلوانيات مفرقة في التكلف.

فبرهن حاتم بلحاج أنه اكتسب ملكة التحكم والسيطرة على هذه التقنيات، فهو يجتهد في ابتكار المواقف الداعية للضحك وفي "الميكينيمات" التي يفجر من خلالها أسباب الضحك ودواعي الإطناب فيه مستعينا بممثلين اثنين "سفيان الشعري" و"كمال التواتي" كمحررين رئيسيين للضحك بالاستهزاء من بعضهما البعض أو الهزء والسخرية من الآخرين أو من المواقف والمقابل التي يسقطان فيها.

وإذا أضفنا حكمة وذكاء المخرج صلاح الدين الصيد ودراية ممثلين لهم باع كبير وخبرة واسعة في فن التشيل (مثل منى نور الدين توفيق البحري وجميلة الشنيحي وفصل بالزين وآمال بوعلاق وريم الزبيبي وعلي بنور والفتاتين بن حفصية والممثلين الآخرين ضيوف الحفلات) الذين يتكفلون بتأدية الأدوار التابعة من الحيكات التي يتجهها حاتم بلحاج ويصوغ حواراتها بإتقان، فإنه بإمكاننا أن نفهم أكثر سر نجاح "شوفي حل" وأسباب إحرازه على رضاء جمهور المشاهدين.

والمثال الثاني الناجع في إنتاجات رمضان 2007 هو نصر الدين بن مختار الذي انتقل بفنّه من الأعمال المبتدئة إلى الأعمال الكوميديا المكتملة على شاشة حنبل.

أما الممثل المغرور، الذي يرهق نفسه في الكتابة الدرامية دون إعداد واستعداد متسلحاً بقليل من الدراية، وفي الآن ذاته مكتفياً بالتمثيل غير المسير من قبل مخرج له قدرات تقنية وفنية، فإنه، مهما كانت موهبته، لا يملك إلا أن يفشل في اكتساب احترام الجمهور العريض أي ملايين المتفرجين. فالإبداع الفني عمل جماعي تتألف في سبيل إنتاجه الكفاءات وتتعاظم في إنتاجه القدرات المتداخلة. فالفنان الفرد

الذي يقاد إلى السهولة، الذي بإمكانه الإضحاك وملء المسارح المرات والمرات، فجهده كزيد البحر ينهب جفاء ولا يمكث منه شيء في محضلة تاريخ الفن لدى المجموعات البشرية المتداولة على المسارح. ويحق لنا أن نتساءل ماذا علق بالأذهان من الأعمال الدرامية الكوميديا ما عدا ما ميّز كمال التواني وسفيان الشعري في "شفولي حلّ" وأعمال نصر الدين بن مختار في "واضح" و"رياض النهدي" في "الكيسك".

ولو حاولنا عبثاً أن نصنّف أعمال أكبر الكوميديين التونسيين لوجدنا في رأس الكوكبة، بصفة عامة كلاً من "الأمين النهدي" (لمجمل أعماله المتمدة) و"رؤوف بن يغلان" و"كمال التواني" و"سفيان الشعري" و"نصر الدين بن مختار" و"رياض النهدي".

والفكاهيون أمثال "المنجي الموني" و"بلعاسم البريكي" و"عبد القادر دخيل" لهم موهبة حقيقية في ممارسة فن الكوميديا والتألق فيه، لكنهم لا يسعون دائماً إلى العمل مع مخرجين يطورون مواهبهم ولا يتحدثون عن النصوص الجيدة بل يتكلمون بقتب طائفتهم الإبداعية.

لهذا ربّما بقوا دائماً على هامش الإنتاجات الجيدة التي تمكنهم من ضمان تألقهم الدائم. وإني إذ أسأيرهم في تمسّكهم بدارة النصوص الجيدة أو بتعلّات تسلط المخرجين على الممثل فإني لا أوافقهم في الخمول الذي يتباهى به جزاء ذلك. فالإبداع الدرامي جهد متواصل بدون هواة لا ينبغي أن يشعّ كلما اعترضت طريقه مصابيح وعراييل تحول دون إيناعه. فمبايرتهم على الظهور والتألق بالرضم من كلّ العقبان التي يواجهونها من شأنه أن يساعد على إغناء الفن الكوميدي التونسي وإثرائه وانتشاره وطنياً وعربياً.

وإني مازلت أعتقد أن لمصالح المساعدة على الانتاج المسرحي، الكوميدي منه بالخصوص، في

الوزارة بالذات أو في صلب الجماعات العمومية والمؤسسات، دوراً من الضروري الاضطلاع به من أجل إحياء الهمم وتنشيط الطاقات الكامنة في المبدعين ومساعدتهم على إبرازها والترويج لها. وهي مهمات منصوب عليها في مشمولات هذه المصالح بوضوح تام. فلا يجب أن تطنى الروتين على أعمال المشرّفين على هذه المصالح وتحولهم إلى مُجرّد صناديق بري لا يفعلون إلا بإيعاز والحاح من المتعجّين أنفسهم.

-II-

ضرب بثّ مسلسل "كمنحة سلامة" في النصف الأول من رمضان موعداً اشتاق إلى الالتفاف حوله جمهور غير من مشاهدي قناة 7 أكثره من المتعلّمين والمتقنين والموظفين والأساتذة والطلبة والإطارات الوسطى والعليا على حدّ سواء. لكنّ شرائح اجتماعية أخرى، ملتحمة مع ثقافة ذات أبعاد مفرقة في المحلية، لم تغفل عن هذا المسلسل وفقاً لسبر آراء عشوائى قامت به الصحيفة. هذا العمل الدرامي الخامس لعلي اللواتي، أظن في نوع ما من النخوية أكثر مما كانت عليه الأعمال التي سبقته.

تدور أحداث الموضوع المحوري للمسلسل حول أقول نجم طبقة البورجوازية التقليدية ومحاولات تألقها مع البورجوازية الجديدة، بورجوازية الأعمال والطبقات الوسطى الصاعدة من خلال ما يسمى في علم الاجتماع الحراك الاجتماعي (Social mobility) وقابلية المجموعات البشرية للتأقلم والتفاعل مع الأوضاع الجديدة واغتنام المصالح وتقاسم الانتفاع بها ومنها.

وبما أن الثقافة هي أرضية التواصل بين مختلف شرائح المجتمع، فكلّ ثقافة، وثقافة عائلة السيدة المحترمة المهابة "عقيلة" هي ثقافة تُربّتها الاجتماعية التي انبثقت

منها وعاشتها وطوّرتها بفضل ارتباطها بعلاقات مع العائلات صاحبات نفس الثقافة والسلوكيات. وهذا التنطق الاجتماعي الثقافي يعود دائما كعنصر ثابت في الكتابات الدرامية لعلي اللواتي: الفنون التشكيلية في "منامة عروسية"، التحلق بالأدب والفن في "الخطاب على الباب" و"حسابات وعقابات"، الفن المعماري والسياحة في "عودة النيار" المسرح في "عشقه وحكايات" والموسيقى هذه المرة في "كمنجة سلامة". فأصبح عنصر التعلق بفن من الفنون، في الأعمال الدرامية لعلي اللواتي عنصرا محوريا تدور حوله الحكمة الرئيسية للعمل الدرامي. ولا يعالج علي اللواتي العنصر معالجة سطحية بل معمقة وكأنه يسعى إلى تثقيف الجمهور أو جلبه إلى الاهتمام بأهميات الفنون. ففي "كمنجة سلامة"، كما كان الشأن في الأعمال الأخرى المذكورة، لا تخلو المقاطع الدرامية من دروس حول الموسيقى الكلاسيكية وهرؤوس نماذج من أرقى انتاجاتها وأهم فنانها.

وهذا ما جعل جمهور المشاهدين العريض قد فقد تدريجيا اهتمامه بالمسلسل، من خلال ربحه إعمال الجمهور. واستمعنا لهذا العتب من خلال الحوارات المنتجة في قنوات التلفزة أو في بعض الصحف كذلك. لأن هذا الجمهور لم يستوعب طبيعة علاقة عائلة "عقيلة" وخاصة ابتئها وتعلقهما بالموسيقى الكلاسيكية، هذا الفن الراقي الذي يتطلب الاهتمام والالام به طاقات ذهنية معينة وكفايات فكرية ودرية فنية كبيرتين. وليس لجمهور المشاهدين تقاليد في هذا المنحى خاصة وأن فنّ "المزود"، وبالأخصووص ما كان منه مهذبا، قد أصبح مسيطرا على كل المساحات والساحات الثقافية والتجارية في بلادنا. ونحن لا نمانع في مباركة هذا الانتشار لفنّ كان ردحا من زمن غير بعيد منبوذا نوعا ما في وسائل إعلامنا الوطنية المكتوبة والمسموعة منها والمرئية بالخصوص.

وحتى إذا اعتبرنا أن مسعى علي اللواتي هو استخدام

حكايات حب وأحوالات علاقات مَرَضِيَّة في المجتمع (وشرائحه المتحرقة) لطرق علاقة الفرد والمجتمع بالفن ومحاولة إقحام هذا الموضوع في الحياة اليومية لمجتمع لم يَمُدَّ اليوم بإمكان جُلّ أفراد الإقدام على وسائل التثقيف الفني، فإن التطرق بعمق للمحتوى الثقافي الفني والأعمال الموسيقية التُخبرية هو العامل الذي تسبّب في جفاء المشاهدين بالرغم من تصعيد الأحداث الدرامية وتنويع عناصر المُقَدَّة ونجزتها إلى أكثر من أحيولة وتوزيع الحوار على مختلف نماذج الشرائح المجتمعية الكبرى. إلى درجة أنه كلما ساهمت هذه العناصر في شدّ اهتمام المشاهدين، تارة، تشبّت تركيزهم تارة أخرى، من جزءا برودة طبيعة سلوكيات، أفراد عائلة "عقيلة" وخاصة نمطية تحركات "سنية المذهب" في دور "حسناه"، التي تذكّرنا بشخصية "كاسيلا" التي أدتها إيمانيل بيارت (Emmanuelle Béart) في شريط "كلود سوتاي" (Claude Sautet)، "قلب الشتاء" (Cœur en hiver).

وهو الفني الذي خفّض من تصاعد الحركة الدرامية داخل أحداث المسلسل من خلال الحكمة الرئيسية (هيمنة "عبيد" على كل أفراد العائلة). فالصراع الخفي الناتج بينها وبين ابناتها هو صراع متواصل له أوجه سلبية من جانب لامبالاة ابنها وزوجته "حسناه". كما له أوجه عدوانية من خلال ردود الفعل العنيفة لزوج "سلامة" وابنتها "ثرثيا" المحبطة والساعية إلى تحقيق رفضها لسلوكيات أمها "عقيلة". ويظهر ذلك بالخصوص من خلال وسائط العقدة الثانوية المتفرّعة عن انتهازية الطيبة صديقة "حسناه" وتأمّرها عليها في العمل وفي عقر بيتها حتى التوصل لطلاتها من زوجها والإحلال محلها. وكذلك من خلال العلاقة الغرامية التي تنسج في الخفاء بين والد "حسناه" الأستاذ، وإحدى تلميذاته القدامى "شكرية" التي كانت تدرس في نفس الصف الذي كانت تنتمي إليه "حسناه"، وأيضا من

خلال علاقات "حيدر" الانحرافية من ناحية وبالتالي علاقات أخته "سوسن" من ناحية أخرى مع أحد أصدقائه ("ماجد") الذي ويجه للانحراف وتخلّى عنه ليفوز بقلب أخته وينحدر هو في رذائل اللصوصية ثم يتراجع في السعي للانتقام منه ويهبط لإيقاظه من مخالب أصحاب سوء.

وبما أنّ خطوط المسلسل المتباينة تتلاقى وتتألف من زاوية رؤية اجتماعية لأخرى، فإن سرعة التصعيد الدرامي انتابها البطء واستولى على أجزائها الملل بالرغم من الروح المرححة التي يُدخلها على المسلسل "بوجمعة" البستاني أو البنت "دعد" أو "الخادم" في تواتر علاقاتهما ببقية أفراد العائلة. لكن هذه المواقف الفكاهية القليلة لم تكن كافية لتسريع في انتساق الأحداث ووقعها. لأن حميمية الشخصوص تذكرنا ببرودة شخصيات "تشيكوف" بالرغم من عمق مقاصدها.

أعتقد أن علي اللواتي صاغ حكاية راعية متكاملة الأركان فيها من الفصحى ما هو جميل وطريف وطريف؛ تنوّع فيها عناصر الحبك والتشويق والتصعيد الدرامي لكن موضوعها كانت تغلب عليه، رغم تنوّعه، النخبوية، ونخبوية العمل لم تكن تمثل عائقاً في حدّ ذاتها لو أن المسلسل يُرمّج خارج وقت الذروة بقليل (براييم تايم). وسنرى كيف سيلقى المسلسل نجاحاً أوسع عند إعادة بثه في الشبكة "الصيفية" كما جرت العادة في قناة 7. وسيكشف المشاهدون بعدّ نظر علي اللواتي المتأثري من دقة الملاحظة الاجتماعية التي يميّز بها ووصفه الرقيق لخبائيا العلاقات العاطفية والانفعالية والوجدانية لكل الشخصيات الكبيرة والصغيرة منها.

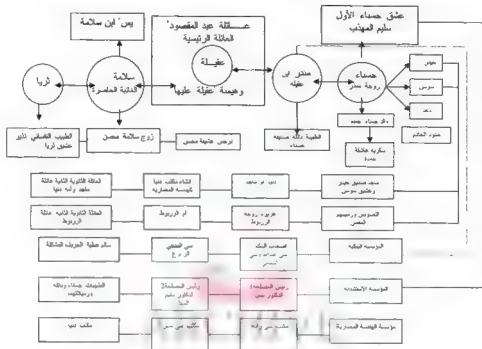
خاصة وأن إخراج حمادي عرافة تميّز بجمالية الصورة المعبّرة عن حميمية العلاقات المتداولة في هذا العمل الدرامي على طريقة أفلام "الكلودات الثلاثة": كلود

شابرول (C. Chabrol) وكلود سوتاى (C. Sautet) وربما أيضاً كلود لالوش (C. Lellouche). وحمادي عرافة هو المخرج الذي يختلف مع زملائه في طريقة الطرح الدرامي التلفزيوني لأن طرّحه يصير على اعتماد جمالية متفوّقة. فالصور التي التقطها واختارها للمثلين كانت بديعة والديكورات التي صوّر من خلالها المشاهد الطبيعية منها وحتى الداخلية، كانت في منتهى الحسن والروعة. وإبداع حمادي عرافة رغم جماليته المفرطة لا يتنافى مع "الواقعية" البسيطة ولا مع "الرمزية" غير الغارقة في القناعة.

أما انتقائه للمثلين فقد كان موفّقاً في جلّ الحالات خاصة وأنه نجح كثيراً في تسييرهم. فكلّ من "سَمِيحة" رحيم" (هذه الممثلة الهادئة ذات الوجه الجميل والأداء السينمائي الباهر)، و"زهير الرايس" (الناجح جداً في أدوار المهنئين) و"علاء الدين أيوب" (البارع في دور "سالم عطية"، القصير) والعائلة "سنية المؤدّب" (في دور "جشياء") و"لطفي العبدلي" (الممثل الصاعد في دور "ماجد") و"علي بتور" (المتأثري في دور "حملة") و"دصاف مملوك" (الناجحة في دور "شكرية") و"توفيق العايب" (الذي فاجئنا بالتركيبة التي ألّفها لشخصية البستاني "بوجمعة") و"فايز السيارى" (المتفوّق في دور "حيدر") و"نادرة لموم" (التي برزت في دور "نرجس") و"محمد علي بن جمعة" (الذي أدى بنجاح دور "محسن" زوج "سلامة") والقديرة "نعيمه الجاني" (وإن كان دور الطيبة لم يناسب طباعها كما كان الشأن لكل من "صلاح مصدق" في دور "منجي الر.م.ع." و"أنور العياشي" في دور الطبيب النفسي "ندير"). والوجه الجديد "فاطمة الزهراء مطر" (المتألّقة في دور "سوسن").

لقد كانوا كلهم نسيتاً راعيين وأدوا أدوارهم بحنكة ودراية فائقة مما منح المسلسل بعداً جماليّاً رائعاً.

الحبيبات الرئيسية والثانوية لمسلسل كمنجة سلامة



III

"الْبَيْتُ الْبَيْضُ"

شلة السوء) وأحمد الحفيان (في دور شفيق) وخديجة بن عرفة (في دور الحاجة أم شفيق) والبوغزي (في دور الحاج) وعلي الخميري ومنير العرفي (في دور مقتضى الشرطة) وثمانية وجوه جديدة: معز التومي (في دور نادر) ويشري السلطاني (في دور درصاف) هبة كوثر) وأفراد شلة السوء جعفر القاسمي (في دور فاروق أحد أفراد شلة السوء) وأحمد الأندلسي (في دور هيثم) وأحمد بن علي (في دور رستم) وحلمي البريدي (في دور حمزة) وسعيدة سراي (في دور ندى) وحنان البعيفة (في دور عفيفة) وكذلك روضة منصور (في دور سميرة شقيقة نادر) والوجهان الجديدان من

* اللبالي البيض : قصة وسيناريو وحوار " رفقة بوجدي " وإخراج الحبيب مسلماني، تمثيل فتحي مسلماني (في دور خالد العابد) آمال سقطة (في دور كوثر أخت خالد) صلاح مصدق (في دور الهادي زوج كوثر) ليلى الشابي (في دور مفيدة) علاء الدين أيوب (في دور سليمان العابد) سناء كسوس (في دور أحلام ابنة مفيدة) عزيزة بوليار (في دور قاطمة أم مفيدة وجدة أحلام) هشام يرتقيز (في دور بلقاسم زوج مفيدة) مليكة جبلاي (في دور زكية أم تادر) وسام معالج (في دور عايدة البنت المنيعة صديقة

الحبكة الرئيسية التي تنطلق منها أحداث المسلسل:

أولاً: العلاقة القديمة بين عائلة العابد وعائلة الجدة فاطمة الخادم التي تعمل وتسكن مع ابنتها "مفيدة" في منزل "سليمان العابد" والتي يتم طردها من البيت بتحريض من "كوثر" بعد أن فاجأ "سليمان" البنت "مفيدة" في علاقة حميمة مع ابنه "خالد"، بوشاية من "كوثر". وحتى يقطع هذه العلاقة في المهد يقرّر "سليمان العابد" إرسال ابنه للدراسة في الخارج حيث يتعرّف على فتاة فرنسية ويتزوجها ولا يعود إلى تونس إلا بعد وفاة أبيه "سليمان".

ثانياً: تعود "فاطمة" من الريف حيث اعتزلت بعد حادثة الطرد بمعية ابنتها "مفيدة" وزوجها "بلقاسم" وحفيدتها "أحلام" إلى العيش في حي شعبي بأحواز تونس بعد التحاق "أحلام" بكلية الطب في تونس. وترتبط "أحلام" بعلاقة غرامية مع جازها "نادر" الطالب في المحاسبات المالية. وتتمتعت علاقتهما خاصة (عندما تزوجها) بالرغم من صعوبة حصولهما على وثيقة "الكف" نادر يغدر بها حال توفقه في الحصول على العمل في مقاولات "العابد" بعد أن تعرف على "درصاف" ابنة "كوثر" حفيدة "خالد" العابد (رئيس المؤسسة) ويتزوج منها طمعا في مالها اعتقاداً منه بأنها الوارثة المحتملة لـ"خالد العابد" بسبب فشل "خالد" في الإنجاب من زوجته الفرنسية العقيمة "جوليات".

وتنطلق أحداث المسلسل من هذه النقطة الموازية مع ما يحدث صلب عائلة "العابد" التي تسكن حياً راقياً، من ناحية، وداخل عائلتي "فاطمة" و"نادر"، من ناحية ثانية، وشلة أصحاب "رستم" ابن "كوثر" و"هشام" و"فاروق" (ابناء الثرياء) و"حمزة" و"عايدة" (المتيمين إلى عائلتين معوزتين) وخادم "كوثر" "عفيفة" (اليتيمة) من ناحية ثالثة، حيث تتعلق "عفيفة" بـ"فاروق" وتعاشره معاشرة الأزواج

طلبة السنة الأولى لمعهد الفنون الدرامية أماني بلعج (في دور سكرتيرة خالد ر م ع مؤسسة العابد) ومريم القبودي (أخت شفيق).

ما بلغت الانتباه أكثر في هذا العمل الدرامي التلفزيوني ليست الكفاءة الفنية التقنية التي يميّز بها الحبيب المسلماني فحسب بل قدرته الفائقة في اختيار الممثلين والتوفيق في توزيع الأدوار عليهم واكتشافه لعدد كبير من الوجوه الجديدة من بين الذين نجحوا نجاحاً باهراً في إقناع المشاهدين ومناقسة كبار الممثلين المشهود لهم بالكفاءة من بين الذين يقاسمونهم بقية أدوار المسلسل. ولعلّ من بين هذه الوجوه الجديدة في المسلسل، هناك من برز بشكل لا يدعو للشك: ففضلاً عن جعفر القاسمي المعروف مسرحياً وكذلك معز التومي فقد لفت الانتباه كلّ من أحمد الأندلسي ويشري السلطاني وسعيدة السراي وحلمي الدريدي (خريج المعهد العالي للفن المسرحي الذي سبق أن مالّز مع "الأسعد بن عبد الله" وفي "رهائن" لمراد البرني - مسرح الحمراء) وروضة منصور وأحمد بن علي خريج المعهد العالي للفن المسرحي والمنتعز عن العمل مع "حنان العيفة" خريجة كلية الحقوق والمتحصلة على شهادة في المسرح وسبق أن اشتغلت في الإذاعة في قناة 21 وأدّت دور الطيبة في "عودة المنيار" وعملت مع الفرقة الجهوية للمسرح بجنيدية.

ولكن المفاجأة حصلت في هذا المسلسل من رقيقة بوجيدي التي وفقت في إنتاج نص درامي جيّد وحققت النجاح في الكتابة الدرامية من خلال محاولتها الأولى. فقد فجّرت طاقات تدلّ على قدرات حقيقية في مجال القصص الدرامي وتأليف الحوارات الثرية وفي إتقان الحبكة الدرامية ونسج خيوطها وأحبّلاتها.

وسنرى كيف توصلت إلى ذلك وكيف ساعدها المسلماني في النجاح في تجربتها الأولى عندما اختزل الثلاثين حلقة التي كتبتها إلى ثمانية عشر حلقة فيها ثراء وتنوع.

بعد أن وعدنا بالزواج وأوفى بوعده فحملت منه قبل إشهار الزواج والاكتفاء بعقد القوان دون علم أمه "نانا" و"كوثر" مشغلة "عفيفة".

ومن ناحية رابعة، يتعرف "هشم" "الابن الغني" المتشرد (الذي يطرده أبوه لسوء معاملته لزوجه الثانية وابنها) على "عايدة" التي ينافسه في حبها "حمزة" النادل الفقير صديق "فاروق". لكن عايدة تخير "هشم" الشيء الذي يدخلها في علاقة متوترة مع "حمزة". لكن "حمزة" لا ييأس من اكتساب حب "عايدة" فلا تخدمه الأحداث المتلاحقة.

وأمام شح أموال العائلة يسعى أفراد الشلة إلى الانحراف والبلجوء إلى الحلول السهلة لكسب المال وفي نفس الوقت الحلول الخطرة: سرقة السيارات والمتاجرة فيها، فتحسن أمورهم المادية ويعتقنون السيارات الفخمة ويتمتعون بملذات الحياة (السهر والإنفاق في أفخم المطاعم والعلب الليلية صحية "عايدة" و"عفيفة").

لكن هذا العيش الرغد، الحرام، يتجهي بـجورق فاروق في حادث سيارة، وهو مركب يئذ وكانه نهباً لاقتناعه بأنه هالك لا محالة، ويسجن الثلاثة الآخرين بعد ملاحقتهم من قبل الشرطة وإيقافهم.

فلكل هذه الصراعات نهايات سعيدة بالنسبة "لقوى الخير": "أحلام" و"مفيدة" و"درصاف" و"عفيفة" في المقام الأول و"هشم" بالرغم من سجنه و"عايدة" في المقام الأخير وهالكة لقوى الشر: "نادر" الذي عذب قلبه "أحلام" و"درصاف" على حد سواء تلبية لرغبته ونزواته ويحثه عن الإثراء و"كوثر" التي لم تقبل بأن يسعد الآخرين مادامت هي شقية: فتأمرت على أفراد عائلتها وعلى "مفيدة" وابنتها "أحلام" ويحث عن إسعاد ابنتها "درصاف" بفوزها بحب "نادر" وتحطيم آمال "أحلام" وأهملت زوجها "الهادي" وابنها "رستم" فسقطت في نقيض ما سعت إليه. توجد في المسلسل تعسات كثيرة، تتراكم إلى حد الهلاك، أو

تنقلب إلى سعادات. تعاسة "درصاف" التي لم تعرف السعادة إلا عندما اتبعت رأي أبيها "الهادي" وضربت عرض الحائط بأوهام أمها "كوثر"، فقبلت وضعها وسعت لإشباع رغبتها في التعلم فنجحت وأصبحت صاحبة معمل خياطة وقيادة ناجح، وتعاسة "حمزة" (الذي حاول إغراق "عايدة" في الرذيلة التي سقطت فيها وحاولت التخلص منها، فهلك هو ونجت هي). ثم تعاسة "نادر" التي تنتهي به في السجن بعد أن غدر به "أحلام" غرق هو وظفرت هي بالسعادة. وكذلك تعاسة "رستم" الذي يجد نفسه فجأة قابعاً في السجن مترقحاً للانتقام من أمه "كوثر" ولا يرى ودّاً ولا أوصاحاً إلا من خلال زيارة أبيه الهادي. (انظر الرسم ص 170).

تتألف قصة هذا العمل الدرامي "الليالي البيض" من مجموعة من الصراعات:

أولاً: عقدة كوثر:

الصراع الرئيسي الأول الخفي أو صراع "كوثر" مع أفراد عائلتها من أجل إما التخطيط لجني المال السهل دون بذل جهد أو السعي إلى الاستحواذ بالوراثة الآلية على ثروة "العابد". والعمل بالخصوص على إبقاء أخيها "عwald" وأختها "ندى" في حالة غير انجاب حتى ترث هي وأبنائها الثروة.

فمنذ نعومة أظفارها، وبعد فشلها الذريع في الارتباط بحبها الأول "نجيب"، الذي طرده أبيها، سعت "كوثر" إلى حجب سبل السعادة على الآخرين. فهي تتناور على أخيها "عwald" وتوشي به إلى أبيها ليكتشف أن له علاقة مع "مفيدة" ابنة الخادمة "فاطمة" التي تسكن منزل "سليمان العابد" صديقة ابنتها. فيغتاظ الأب لهذه العلاقة الناشئة بين ابنه "عwald" و"مفيدة" ويقرر إرسال ابنه "عwald" إلى الخارج للدراسة.

أهله وليس لها من عائل غيره. ويتّضح بعد ذلك أنّ "ميرورة" لم تكن صادقة، فتفاد خلسة المستشفى وتورط "ندى". وتعرض "ندى" إلى التحقيق مع المفتش "شفيق" (الذي سيصبح زوجها في آخر المسلسل) بشأن الرضيع الذي أمهله أمه "ميرورة" هذه التي كانت نقلتها بسيارتها إلى المستشفى بغية الولادة.

ثانياً: عقدنا "نادر وأحلام" المرتبطان بعقدة "مفيدة":

وهو الصراع الرئيسي الخفي الثاني: الصراع المشترك بين "نادر" و"أحلام" وعائلتهما مع المصير المحتوم:

"أحلام" هي، من المفروض حتى آخر الحلقة 18، ابنة "مفيدة" من زواجها مع "بلقاسم". عادت "فاطمة" مع ابنتها "مفيدة"، وزوجها "بلقاسم" وحفيدتها "أحلام" إلى تونس بعد أن حصلت "أحلام" على البكالوريا ونهت نرسيمها في كلية الطب لمواصلة دراستها. ولما كانت في حي بأحواز تونس وهو نفس الحي الذي تسكن فيه عائلة "علي" و"زكية" وابنتهما "نادر" الطالب بكلية التصرف والمحاسبات وابنتهما "بينة" التي هجرها زوجها إلى الخارج بغية العمل والإثراء بعد أن أنجب منها طفلاً، و"سميحة" الطالبة في كلية الآداب والعلوم الإنسانية.

تبدأ أحداث المسلسل عند تخرج "أحلام" من كلية الطب وإرتباطها بعلاقة منذ ثماني سنوات مع "نادر" الذي تخرج من كلية الاقتصاد وفشل في الحصول على عمل. بينما تعود "بينة" للسكن مع والديها وتستعد للمطلاق من زوجها الذي قطع كل صلته بها في حين تخرج "سميحة" وتشتغل كمدرسة في مؤسسة دولية لتعليم الكبار وتتمرّف صدفة على شاب فيتزوجان. بينما يعود في آخر المسلسل زوج "بينة" فارغ اليدين إلى تونس ويستقر مع زوجته وابنته.

ثم تسمى "كوثر" إلى تحريض أبيها على الخادمة وابنتها حتى تتوصل إلى فرض مغادرتها للمزمل والعودة النهائية إلى مسقط الرأس في الريف. ثم تتأمر على أختها الصغيرة "ندى" التي كانت ربطت علاقة مع "عادل" فتتدخل بينهما إلى حد إيهامها بأنّ كلاهما يتفق من لقاءها. فتمنع "عادل" من الاتصال "بندى" بشتى السبل وتحجب عنها رسائله فتسقطها في استلامها وتمرّرها وتوهم ندى بأن "عادل" لم يعد يفكر فيها. وتمرض "ندى" وتصاب بغيبه أمل بينما تواصل "كوثر" سعيها لمنع "عادل" من الوصول إليها موهمة إياه بأن "ندى" لم تعد ترغب في لقاءه.

وإثر وفاة "سليمان العابد"، يعود "خالد" إلى تونس مصطحباً زوجته الفرنسية "جوليات" ويكتشف أن أبيه أفلس قبل وفاته ويّد كل ثروته. فيؤسس شركة مقاولات ويحالفه الحظ وينجح فتعود "كوثر" التي تزوجت غصبا عنها من "الهادي"، الموظف البسيط، وتنجب منه ولدا (رستم) ويتنازل (درصاف) على زيارة أخيها خالد من أجل ابتزازها مخفيةً أنّ ما جمعه من مال هو متأّت من ثروة أبيها التي لها الحق في مشاركتها في إنفاقها. فيحاول "خالد" إقناعها دون جدوى بذلك. لا يتأخّر "خالد" في الإنفاق عليها وتأتيث شقة لها ويثابر على مدّها بالأموال التي تطالبه بها، متعللة بكثرة نفقات ابنها، العاق والفاشل في الدراسة "رستم"، والبدنية "درصاف" التي ترغمها "كوثر" على الاجتهاد في تخفيض وزنها والإسباك عن استهلاك الحلويات والشوكلاطة وما زاد من الغذاء.

ومن هذه المرحلة تنطلق أحداث "الليالي البيض"، فتواصل كوثر صراعها مع أفراد عائلتها وتمنع زوجة أخيها "جوليات" من تبني الرضيع "حمدي" الذي تعرفت "ندى" على أمّه صدفة عندما اعترضت طريقها "ميرورة" وطلبت منها نقلها إلى المستوصف جراء حالة مخاض مدعية أن زوجها ذهب في زيارة

الصراع داخل العائلتين هو من أجل العمل والعيش الكريم. تزوجت "مفيدة" في الريف من أحد أقاربها "بلقاسم" الذي يحمل سراً يبدو من خلاله وكأنه لا علاقة له "بمفيدة" بالمرّة. وهي التي لا تبادل أي شعور وتقضي جل أوقاتها في قراءة القصص التي تقتنيها لها ابنتها "أحلام" من المكتبة بينما يتكفل "بلقاسم" بالإنفاق على شؤون البيت وعلى دراسة ابنته "أحلام" من مداخل دكانه البسيط بينما تقوم "فاطمة" بشؤون البيت.

تتطوّر العلاقة بين "أحلام" و"نادر". وتسعى العائلتان إلى إعطاء هذه العلاقة صبغة شرعية لكن عدم حصول "نادر" على عمل لم يساعده على التقدم لخبطتها بالرغم من إلحاح والده. فتسعى "أحلام" بحكم علاقة الحب الناشئة بينهما إلى تشجيع "نادر" على مواصلة التفتيش على شغل بالرغم من حالة الإحباط التي كانت تتأهب. فيوفّق "نادر" في الحصول على عمل في مؤسسة مقاولات: "مؤسسة العابد" صدف.

من هنا يبدأ الصراع "كوثر" وصراع عائلتي "نادر" و"أحلام" في التداخل والتشابك إلى حدّ التضارب من أجل مستقبل ابنيها، فيتغيّر "نادر" من جرم مخالطته "لدرصاف" التي رسمتها "خالد" في العمل بالمؤسسة ووضعها في نفس المكتب الذي يعمل به "خالد" وأوصاه بمساعدتها. فيقرّر "نادر" الانفصال من "أحلام" بعد أن كان تقدّم رسمياً لخبطتها بضغط من عائلته منذ أيام قليلة. فتتهار "أحلام" التي استعصى عليها فهم أمر خطيبها "نادر". فيتزوج "نادر" من "درصاف" ابنة "كوثر" طمعاً في ثروة العابد بعد أن أوحى له أن ورثة خالد هم أبناء "كوثر".

ثالثاً: عقدة الشباب :

الصراع الرئيسي الخفي الثالث لشلة الأصحاب

مع مصيرهم (الضائعون أبناء الأثرياء والشباب المعوز الباحث عن الشغل):

"رستم" (ابن كوثر) و"هشم" (الذي يدخل في صراع مع زوجة أبيه وابنها بعد وفاة أمه) و"فاروق" (وحيد أمه الغنية "نانا") و"حمزة" (النازح الفقير الذي لا مأوى له إلا المقهى التي يعمل بها كنادل أو محلّ الميكاتيك الذي كان يشتغل به من قبل)، هؤلاء الشبان الأربعة يترددون على نفس المقهى الذي يعمل به "حمزة". وأمام شح أوليائهم في الإنفاق على نزواتهم يدخلون في عمليات سرقة سيارات فخمة يتكفل "حمزة" بعد ذلك ببيعها إلى صاحب الورشة التي كان يشتغل بها. وتعودت أيضاً "عايدة" على الجلوس من حين لآخر في نفس المقهى الذي تزمه شلة السوء فيتعلّق بها "حمزة" في البداية ثم يتوصل "هشم" في النهاية إلى الفوز بقلبها. و"عايدة" اسم مستعار لفتاة فقيرة من الأحياء الشعبية الهامشية، عادت بنتها "الغزديري" الذي كانت تعيش به صديقة أمها وأخوتها الصغار الثلاثة من زوجات نان حبيب وفاة أبيها. تهرب "عايدة" بسبب كشف زوج أمها عليها. فتسقط "بنت الشارع" في الرذيلة. لكنّها توهم أمها، عند زيارتها إليها، محمّلة بالفحشاء والمال، أنها تشغل كخادمة في بيت راق وتتحصل على أجرة تخوّل لها الإنفاق عليها وابنائها في غياب زوجها المسجون.

وفي الحقيقة تعيش "عايدة" من خلال علاقة غير شرعية مع رجل مسنّ غني سرّخ لها شقة بغية زيارته للاختلاء بها ثمّ تقضي باقي الوقت في التفتيش والجلوس في المقاهي ممّا مكّنها من ربط علاقة مع "شلة أصحاب السوء". يرتبط "فاروق" من ناحيته بعلاقة مع خادمة "كوثر" "عفيفة" فيحبّها بإخلاص ويقدم على عقد القران بها دون علم أمه "نانا" (الخفية في المسلسل) و"كوثر" مشغلة "عفيفة". فتحمل منه "عفيفة" ويعرض لها بما جمعه من مال واخر من مساعدته في سرقة السيارات ثم يروي غليله

ويتهي هذا العمل الدرامي التلفزيوني "الليالي البيض" بزواجين: زواج "ندى" بـ "شفيق" وزواج "أحلام" من رئيسها الطبيب "سفيان" بعد أن تطلعت لخزعبلات "نادر" (الذي حاول العودة إليها بعد أن قرر الطلاق من "درصاف") وتتغلب "مفيدة" على "كوثر" وتساهمها في إفشاء حقيقة نسب ابنتها "أحلام" إلى "خالد" (الذي كان حاول معها دون جدوى من قبل التأكد من حقيقة أبوته "لأحلام") مما يحرمه من الإرث مقابل قبولها بالأمر الواقع واحترامها واحترام ابنتها "أحلام" والانقطاع عن نعتها "بالخدم" (البونيشات). وترضخ "كوثر" لإرادة "مفيدة"، وترضخ نحن إلى إرادة كاتبة القصة ومخرجها وفرض حلولها علينا لهذه الصراعات التي كان بالإمكان تصوّر نهاية لها غير مفرقة في السعادة. لأنه ليس دائما للحياة نهايات مسرة كهذه، وهو ما يجعلنا نعتقد أن لهذه الأحداث بقايا لم تنصح عنها الكاتبة بعد.

قضية "أحلام" قضية معقدة، لأنها أحييت طيلة ثماني سنوات "نادر" ولم تستطع التخلص من تعقيد قلبها به. فهو حبّها الأول، وفي أغلب الحالات يكون هذا الحب الأول هو أيضا الحب الأخير. فتعلق أمام الشخص المتيّم يمثل هذا الحب السبل والمناقد وينسُد الأفق وتعتقد الشخصية وتنتج تذبذبات في السلوكيات تُفقد الشخص الثقة في النفس وبالأخصّوص الثقة في الآخرين. ولا حظنا أن "أحلام" تتأهب حالات تيقظ إزاء صدق مشاعر "سفيان" الزوجي الحالم، وإن قبلت الزواج من "سفيان" فكان ذلك بعد تردد وربما أيضا على مضض. وتشاهد ذلك من خلال

ما طرأ من اضطراب عندما تفاجئها بوصول "نادر" إلى القاعة التي احتفلت فيها بحفل زفافها حيث عمد "نادر" إلى تهته "ندى" و"شفيق" وأهمل تهنتها هي و"سفيان". فمثل هذه الشخصيات، تتأثر كذلك بحالات "التيقظ" هذه بما يجعلها لا تعرف الطمأنينة لأن لوعة الحب تسع المشاعر المغدورة لسما وتنعل في الشخصية فعلها فتبقيها في حالة تيقظ دائمة تنغمس من خلالها في التعمّد على التوقي من الآخرين والتفوق على الذات.

ولنا مثال ضمني في تلك العلاقات الفاترة بين "مفيدة" و"بلقاسم" وبين "كوثر" و"الهادي" نتيجة صدمتهما من استحالة ارتباطهما بمن تحبان: خالد بالنسبة "لمفيدة" و"نجيب" بالنسبة "لكوثر".

فربما قصة "أحلام" لا تزال في بدايتها، كما استسلام "كوثر" لإرادة "مفيدة" ربّما لا تكون إلا مناورة منها لأن أمثال "كوثر" لا يستسلمون بهذه السهولة لخصومهم، وانتصار "جوليات" (زوجة خالد) على "كوثر" بعد أن نجحت في تبني "حمدي" ودعوة أمّة "سروكة" للمكوث بجانبه في البيت، ربما تكون له تطوّرات أخرى تفعل فيها "كوثر" فعلة من فعلاتها "الدنيّة". وربما وربما... هناك نقاط استفهام عديدة لا يوجد لها جواب إلا في جزء ثان لهذه القصة التي تابعها بشغف جمهور المشاهدين واستحوذت على اهتماماتهم وفضولهم. ننظر إذن البقية من كاتبة درامية أثبتت بهذا العمل الأول قدرات تتم عن موهبة وعن دراية بالفنّ الدرامي التلفزيوني. فهنيئا للفن الدرامي بها.

قراءة في مسيرة التجربة المسرحية التونسية

عبد الحكيم علي

رحلة الرواد :

مرّ على بداية الرحلة المسرحية في بلادنا زهاء القرن من الزّمان، اختار الرّواد هذا الشكل التعبيري الوافد عليهم لا تقليدا محضاً، وإنما لتوافق بعض عناصر هذا الشكل التعبيري مع المخزون الحضاري والموروث الثقافي لديهم مثل الخطابة ومكوناتها البلاغية في التعبير والأداء نثراً وشعراً.

كما أن رواية الحكايا والأساطير بدقّة الوصف الشفاهي الذي تتضافر معه الحركات الجسدية وتقاسيم الوجه، وهي من مقومات الأداء في التمثيل، كانت لديهم متناولة ومألوفة. ومجمل هذه العناصر التي لوتوفق إلى توليد الفرقة المسرحية سابقاً وجدت لها مواطن في مفاصل هذا الهيكل التعبيري والمستورد.

وبدأت الفرقة المسرحية مع هؤلاء الرّواد تخطو - ككل مولود جديد - خطواتها الأولى مقلّدة المعالم الكبرى للتركيبة الشكلية لهذا الفن، كتقسيم الفضاء الركحي، واستعمال الديكور، وتصميم الملابس والقيافة. إلا أن العنصر الذي حاز الاهتمام الأكبر في هذه المرحلة هو المضمون الفكري لهذه الفرقة إذ فيه تؤظف الأدوات الأصلية والمعهود كالألقاء في جمالية الخطاب والبلاغة في صياغة الحوارات.

وتمحورت الفرقة حول النص الذي - يلامس الأصالة - منبته يسر وجدان المتلقي في ملهة تروّج عن النفس، أو مأساة تذكّر بمآثر الأجداد وأمجادهم وتحثّ الهمم لاسترداد الحرية المسلوبة في تلك الحقبة. ولقي صدى الباثّ رجعه من المتقبل المتلهف لسماع مثل هذا الخطاب بشكله الحميمي الذي لا يضاهيه إلقاء شعر أو قصّ رواية أو كتابة مقال صحفيّ، ممّا يفسر سرعة التحام هذا الفعل الثقافي بالثّقال الشعبي/في بدايات القرن العشرين. ورغم نيل المقاصد والغايات، فإن رحلة الرّواد المسرحية الأولى لو تتوغّل بعيداً في تسلّق شعاب الطود المسرحي وهذا لا يقلّل من شأن مبادرتها في البعث والتأسيس للبيئة مسرحية توارثتها الأجيال اللاحقة بلغت في الستينات مرحلة تستأهل التقييم بالمقاييس المسرحية المتعارفة.

وكذا أمكن للرّواد في هذه المرحلة تسلّق درجات عالية في سلم الإبداع وقد تفتحت بصيرتهم لتكوين الفرقة ذات النسيج المتألف ما بين القيم الجمالية المصممة في الفضاء الركحي وبناء الصور وانصهارها مع القيم الفكرية في بناء درامي يتمحور حول أهم مميزات هذا الفن الرابع وهو الصراع.

المستكشفون والصراع والتأسيس :

ولأنّ الصراع هو من جوهر الحياة يتعدّد متوالداً في كل مجالاتها، فإن رواد المسرحيين في الستينات وقفوا عند هذه الأبعاد للفن المسرحي فانكبوا على صنع الفرجة بمكوناتها الفنية والفكرية إما نقلاً عبر الاقتباس والترجمة أو توليداً وتوليفاً في محاكاة للأشكال الغربية كلاسيكية كانت أم حديثة، بمضامين عالمية في أوعية لغوية دارجة محلية أو فصحي، بلغت التميّز من حيث اكتسابها لخصوصيات الهوية التي تتناولها للمشاكل المحلية والوطنية أو القومية. ولعلّ عقدي الستينات والسبعينات مثلاً المرحلة التي بلغ فيها الهاجس المسرحي أوجهه متفتّحاً في المعاهد والجامعات علاوة على التجربة المؤسسة التي استمرت في مثابرتها متقدمة أشواطاً في صنع الفرجة الإحترافية معبّدة الطريق أمام التواقين للإلتحاق بركب هذه القافلة الفكرية الفنية. وتمّ بفضل هذه الجهود بحث الفرق المسرحية الجهوية بدعم من السلط الجهوية والمركزية.

وعزّز بحث المعهد العالي للفن المسرحي لهذا التوجه الثقافي، ليعوّن مدرسة التمثيل التي تخرّج فيها العديد من رجالات المسرح والمثّلين لهذا الفن داخل المؤسسات التربوية.

كان منهل الحركة المسرحية طيلة العقدين غزيراً. فأوجه التّجالات الفكرية متعددة في هذه الحقبة ممّا وفّر كمّاً من المواضيع المتناولة تستجيب لانتظارات المتفرّجين على اختلاف فئاتهم ومشاربهم الفكرية، فاستلهم المسرحيون والطلبة والتلاميذ مواضيع مسرحياتهم من الإحباط العربي بعد هزيمة 67 وما يتصل بهذه القضية القومية من أمان مستقبلية تغذّيها أمجاد الأجداد صانعي البطولات والانتصارات في الماضي.

كما كان للاشتراكية والشيوعية بريق يغوي للتناول لما فيه من تباشير العدل والإنصاف والتحرّر من

عبودية الإقطاع ورأس المال والمواضيع المتصلة بهذا التوجه عديدة ومتنوعة وأساليب تناولها متنوعة، فإما رمزية مطبّعة إلى الحدّ السريالي والعبثي أو واقعية إلى حدّ التصريح واستعمال الخطاب المباشر والشعارات التي تستهوي الكثيرين في تلك الحقبة.

كما أنّ التحولات الاقتصادية والاجتماعية كانت مرصودة من قبل المسرحيين فتناولوها إما تلميحاً من خلال النصوص المترجمة أو المقتبسة عنها وإما تأليفاً لنصوص مبتكرة. واصلت القافلة المسرحية مسيرتها دون ظهور الخط الفاصل ما بين الغث والسمين في إنتاجها، وبالتوازي بدأ المشروع المهني للمحترفين يتبلور إلى حدّ استصدار قانون المهن الدرامية. وعرفت عشرة الثمانينات إجراءات إدارية يعسر تقييمها مجردة في حدّ ذاتها، إلا أنّ تداعياتها اللاحقة كانت مؤثرة في خطّ زحاح القافلة المسرحية على مستوى الانتشار. ويسكّن تمدّدها كما يلي :

التأسيسات :

1 - بحث المسرح الوطني سنة 1983، ويعدّ ذلك كسباً مؤسّساتياً يفرّج مرحلة التأسيس إلا أن طفرة التوسّع لتجديده آل إلى استقطاب عدد مهمّ من الكفاءات التي كانت تغذي الجذوة المسرحية الجهوية.

وسيمثل التحاق هؤلاء بالمسرح الوطني واحداً من الأساليب الموضوعية لتطور الحركة المسرحية في الجهات لاحقاً.

2 - تحديد مجالات التدخل لمنظمة الشبيبة المدرسية داخل المؤسسات التربوية. وكان لهذا الإجراء الانعكاس السلبي على الحركة المسرحية التلمّذية والذي سينجّر عنه لاحقاً فتور في الحركة المسرحية الطلابية والجمعيات المسرحية في قطاع الهواة.

العاصفة الفكرية عالميا ومؤثراتها :

إنها العاصفة الفكرية السياسية العالمية التي لم تهدأ بعد وتدابعتها يصعب حصرها في الوقت الراهن إلا أنَّ القافلة المسرحية لم تواجه فحسب هذه الأزمة الكونية لتوليد الخطاب الفني والفكري المؤمل، بل واجهت مصاعب أخرى.

ففي التسعينات تقلص عدد الفرق المسرحية الجهوية وتم في المقابل بحث عدد من مراكز الفنون الدرامية.

وبالتوازي تمكنت مؤسسة المسرح الوطني من استصدار قانونها الأساسي، ورغم الجهد الحثيث في الاعتناء بالبنية الأساسية والتجهيزات فقد حددت لنفسها حجما قد لا يتجاوز حجم الشركات المسرحية الخاصة على مستوى الإنتاج وتوزيعه وانتداب الممثلين والتقنيين. كما تم في مطلع هذه العشرة إلحاق أغلب أساتذة المسرح بوزارة التربية ليصبح الأصل في عملهم تدريس المسرح في قاعات عادية والإستغناء عن نشاط النادي المسرحي.

ولا يزال الأمل معقودا في الاستثمار الأجدى لأساتذة المسرح من خلال توفير المناهج والأدلة التي تيسر تحقيق هذا الهدف.

في هذا السياق، استمر المعهد العالي للفن المسرحي يكوّن الخريجين في شحبي الإنتاج والإخراج ليؤجّه اهتمامه حاليا إلى التدريس وتزويد الطلبة بالمسالك اتبيداغوجية الضرورية للقيام بمهامهم في المؤسسة التربوية.

بداية قرن جديد :

ويطوي القرن العشرين آخر صفحاته بما تضمته من تحولات فكرية وفنية، ليمثل ثالث الفضائيات التلفزية التي استقطبت جماهير المتفرجين بملفات إخبارية وفكرية وأعمال درامية مختلفة تنمي بصورها

3 - تنامي الشركات المسرحية الخاصة وهي في أغلب الأحيان شركات عائلية أو فردية، تحولت بمقتضاها عديد الفرق الهواة إلى شركات خاصة لتغتم ممّا يوفره صندوق الدعم لهذا القطاع وتنعم بمفعول هذا الإطار القانوني المستحدث. وبناء على ذلك لم تعد الفواصل واضحة ما بين الهواة والمحترفين. وأصبح الإنتاج المسرحي يضبط بمقاييس تستجيب للشروط الكلية لاستحقاق الدعم من أجل توفير الربح وهو الهاجس الأول الذي سيؤثر لاحقا على المردود الفني والفكري للإبداع المسرحي.

4 - إصدار قانون إلغاء تأشيرة النص المسرحي التي كانت وجوبية قبل إنجاز الفرجة المسرحية. ويجد هذا القانون مبرر إصداره في تكريس مناخ سياسي يتسم بحرية الرأي كان ذلك سنة 1988، إلا أنَّ هذا الإجراء شجع على تسرب كم هائل من النصوص يحررها من لم تتفحص مؤهلاته في هذا المجال أو من غابت عنه مجاهل بناء النص المسرحي بمكوناته الفنية والفكرية. وعلى هذا الحال تصل القافلة المسرحية إلى السواحل السبعين، إذ تشهد الساحة الدولية أحداثا كان لها تأثيرها في الفكر العالمي برمته وخاصة في وجدان المثقفين والمفكرين والفنانين عامة. ورجل المسرح في تونس ليس بعماء عن هذه التغيرات الفكرية والجغرافية والسياسية : فسقوط جدار برلين، ونفتت إمبراطورية الاتحاد السوفياتي وانفجار البلقان واندلاع الحرب في الخليج واستفحال ظلم الصهاينة وطفياتهم في فلسطين وغير ذلك من الأحداث العالمية

هذه الأحداث كان لها أثرها في ارتباك مضامين الخطاب المسرحي الذي اكتفته الضبابية، فما كان ثابا في العقول وفي الوجدان يصيبه السوس فجأة ناخرا جذوره. وعلى هذا الأساس تدخلت الحقائق بظلالها وتآكلت الموازين والمعايير فاختلطت المقاهيم وتمططت مدلولاتها ليعسر الفصل بين الفضائل والذرائل.

عن الفرجة المسرحية، مظهرًا آخر من مظاهر التحدي
أضحى بموجبه المسرحي يلهث نحو استقطاب
الجمهور.

وتحوّلت المضامين المسرحية إلى دغدغات نزل
بعضها إلى الإسفاف والتهريج لتحريك بعض رغبات
المتفرجين.

والحاصل أن تزدى المسرح في تحديثات لم
يحسب لها حساب. وما يزيد الطين بلة، تجاهل
النقاد والمثقفين شبه الكامل لهذه الظاهرة، فيما
تقف وزارة الثقافة والمحافظة على التراث داعماً
أساسياً لصيرورة هذا الفعل الثقافي بهناته ومعوّقاته
بمزيد الدعم والاهتمام بهذا القطاع.

والآفة للانتباه أن امتزجت السنوات التي عرف
فيها المسرح مصاعب وتحديات بتصاعد الدعم
المادي له من قبل وزارة الإشراف، بغاية إعطاء دفع
جديد. فحرّي برجال المسرح أن يفتقروا وقفة التأمل
المجردة من الأنانية والتوقع الذاتي، للإلتزام بحلّ

وبصيرة في المشروع الحضاري الأجدى من أجل
استشراف الغد الأفضل.

في الختام، يجدر طرح الأسئلة التالية، عسى أن
يكون الجواب عنها مساعداً على دفع العمل المسرحي
إلى آفاق أرحب، ومستقبل أفضل:

1 - أي خطاب يلائم من ناحية النص والعرض
المرحلة الراهنة ويستجيب للانتظارات الحقيقية لعموم
المتفرجين؟

2 - هل بإمكان المسرح أن يستمرّ مستقلاً باعتباره
فرجة ركحية أم عليه أن يطوّر أساليبه الفنية لضمان
بقائه عبر الوسائل السمعية البصرية؟

3 - ما هي الصيغ المثلى لدعم الإنتاج المسرحي
على المستوى الوطني كمّاً وكيفاً؟

4 - أي تصميم يعتمد لرسم خارطة الهياكل
المسرحية لتوضيح مداها في المجالات القانونية :
هناوية كلنس أم محترفة ؟

حركة المسرح التونسي المعاصر

حسين التهرابي

I - بدايات المسرح الإفريقي - الروماني:

في مواسم القطاف والأضاحي كانت تعرض ألوان الملاهي وأرهاب المآسي الإنسانية.

يجلس وجهاء القوم في المقاعد الأمامية لمسرح "بولاريجا" وخلفهم تختلط كل الطبقات ويمكن الزنوج مشاهدة الواقع مجاناً حتى نهاية المشهد، ولكن وقفاً بمقتضى مرسوم يمنعهم حق الجلوس!

تشتد الأدوار الدرامية أن يتعلم الممثل أداء غالي الكعب، للتأثير والمهابة. وبخصوص العروض الهزلية يتعين على المهرج أن يقلد المرأة وأن يجسد الذكورة بالنحت الخشبي، ولكن يمنع عليه تقمص الرداء الأرجواني لأنه من كبرياء القباصة.

كان الجمهور يصخب ويزهو برفاق أثواب المهرج في زيتته الخادعة، السروال متنفخ والصدار فضفاض، والخف واطي من وير الأرباب للتحقير مع رأس حلقة ترمي عليها أحياناً حبات الفواكه والنقود من طرف المشاهدين.

والصورة تقريباً تشابه مع حياة البهلوان في يومنا هذا.

كان التشريع الروماني يشدد العقاب على الهجاء السياسي بالتعذيب أو بإسقاط الحقوق المدنية للممثل ومقابل ذلك يسمح للجماعات المسرحية وما تضم من

مشقفيين ومتحركات وغريبي مدرسة أثينا، بتجسيم حفلة "لوبيركاليا" Lupericalia وهو طقس مسرحي إباحي صعب الأداء، تطلق فيه الأجساد بدم المعاز، وتطلى باللبن كإشارة بحسب التحليل النفسي، إلى اختراق العذرية لغرض الحرث والإنجاب، حيث لا أجنباً يجزئ أن يقاسم النساء مقاعدهن الخلفية وهم يثرثرون أو يهددن رضيعاً، مع الأوز، وربما قامت عادة شقراء تطلب من الممثل أن يعيد النكتة الهادفة، أو الحيلة الأدبية الرشيفة.

عند نهاية العرض يخرج الملقن للتحية على ركح قرطاج، وإلقاء العبارة التالية "والآن فليصق الحضور" بناء على ما خلفه الكاتب بوليوس تيرنتيو Publius Terentius من شذرات وأخبار متفرقة، وللتذكير فهو إفريقي الأصل من مواليد قرطاج (184 ق م) مشهور في المدونة الرومانية بمسرحية أندريا.

يمكن لنا حوصلة المواضيع في تجارة المراكب وهي تتأرجح زهواً بعد أن ملئت بالطرائد من أفرع الفتيان والقراصنة، دون أن تغفل البنائين وهم يرفعون الصخر جسوراً ومعابد للثناء.

وهل تكتمل اللوحة إن لم نمتع الأحداق بأحلام عاشقة ساهرة تبكي وتبسم جنب قنديل الحجر في

حفل فلورا. كان بوبليوس يناقش الجمهور في مسائل الإيمان : أجزم معكم أنه ثمة آلهة غير أنها لا تكثر بما يقتضيه الشر إن هي إلا أبطال موتى خلّدها الشعب ليخلق عقيدة تبتكر الأمل ولا تركز إلى عادة اليأس المتحجّر.

بلغ المسرح الإفريقي رتبة الفن في صنع أفعنة ثلاثم بقسماتها طبيعة الدور ومزاج الشخصية، وإذا غابت الخليفة، ظهرت الحقيقة، وهي من أفكار التماهي المبكرة، إذ جعلت من الحفل غابة رموز وإيهامات ينشط لها خيال المتفرج بالتأويل، وقد أحيط الركع من الخارج بالجرار والخوابي، حصرا للصوت وتيسيرا للنطق في هواء يلعب الإلقاء ويزيد من رجوع الصدى.

كان يعنى بالإضاءة على اعتبارها أهم عنصر في تقنية المسرح، وقناد مشاهل تعطف نصف دائرة فيما تراقص الظلال على أصباغ الوجوه والشعور المستعارة.

وفي وقت معلوم يلعب القمر دورا طليعا ككوكب الشمس في عروض الساعة الرابعة على ركع دقيقة يأتونها من مسالك الروابي الخضراء لقصاء الأمامي.

لقد جعلوا المسرح على أعمدة ذات رؤوس وشرفات ومحارب في الهواء لتصوغ في النهاية كوكبا مستدارا بهيأة فلك الزهرة الطالعة في زرقة المتوسط، المؤلفة في جوهر ليااليه. تلازم بينها المفتوح على أقاليم البحر وهو في التشبيه حوض يضيوي عملاق تفردت به فنون عمارة إيطاليا وفاء للمعبودة فينوس جالبة النماء وصانعة الجمال.

عرفت سطوح المدرج قصبات معدنية مثبتة على الجنبات من أعلى، تعمل بمضخة حيث تقدم للجمهور في حفر مرمية منقورة، أكواب فخار من الأبنية الخفيفة وشراب الغلال، هدية بسيطة من مدير المسرح والبطل في ذات الوقت، لجلب القوم بغية الشهرة والتميّز بمواقف درامية ليس فيها تمام كاذب، ولا متبرّجة خبيثة تزيد

من ميوعة الحوار واللغة المسمّاة آنذاك "ساتوري" هي خليط من كلام البحّارة المغامرين والأمازيغ واللهجات التسكانية، من هذه الأبدية المشربة صورا وموسيقى جاءت لفظة - Personae - وتعني القناع، أغلب هذه الكتابات نقشت على رقوق جلدية ملبوغة والواح مطلية بالشمع.

أردت لهذه البسطة أن تكون متواشجة وحركية المسرح التونسي الزاهن التي سأرصدها من خلال مواكبة عدد من الإبداعات الركحية سواء في مهرجان المسرح الحديث بالقيروان أو في المسرح البلدي بالعاصمة.

وهل تنسى مرايا البهو الرخامي بهذا المتعلم العتيد وجوه الزاقرين القدامى أمثال سليمان قرداحي سنة ظهور التمثيل ببلاذنا أي مع اتبعات شخصيات تحمل خصال هارون الرشيد، ومعاني صلاح الدين الأيوبي، وغيرها عطيل، وفلسفة هاملت، ودلال ولادة المولع بتقليها، سلامة حجازي، هو أيضا له صولات على المسارح الترشيدية المعشري اللبناني جورج أبيض.

أذكر أنّ نعيديا مسرحيا كتبه الشاعر محمد الفائز، كان يهتف به الرواد الأوائل مثل حسن الزمرلي والشاذلي جعفرورة وعمر خليفة، عقب الانتهاء من كل عرض مسرحي واحتفاء بالنجاح الجماهيري في نبرة إخاء وعزم لا يلين :

نحن حفّتاظ حمى القصص على مر الزمان

نخدم الفن وبالتمثيل نسعى للامام

فتنا فنّ جميل

علمنا علم جزيل

كلّه أدب جليل

يبقى مدى الأيام

نخدم المسرح نعليه إلى أسمى مكان

كي نراه ساطعا كاليدّر في أوج التمام

فَتَنَا فَنَ جَلِيل
نَعَمْ مَا أَبْقَى الْعَرَب
فَانْبِذُوا كُلَّ دَخِيل
تَوْنَسْ مَهْدُ الْأَدَب

II - علامات ركحية حديثة :

لا تزال الأسماء الفنية تتجدد ولدينا الآن شباب ملهم يلم جيدا بملكات الحفظ وبراعة التقمص وهيبة الحضور في ساحة تموج بالتجارب المتقدمة نحو توظيف التقنيات الحديثة واستدراجها إلى الخشبة من منظور علمي صرف، وهو دليل على مدنية عالية يمكن أن نستشفها من عدة أعمال مسرحية منجزة هي على التوالي :

ساعة ونصف بعدي أنا،

إنتاج المسرح الوطني 2007 :

عنوان غامض وطريف يعني ملة عماراة بالعاصفة لتي تقع حسب ما أفادني به كاتبة النص، نضال ثقفة بحكم شغلها وتخصصها في تدريس مادة اللسانيات بالجامعة التونسية، جاء الحوار بين الشخصيتين ساكنة طيلة العرض وهو طور من أطوار الارتياض الذهني كما أرادت الكاتبة وفاء لفكرة جديدة تعمل على إدراجها في سياق الأحداث، ألا وهي السيمولوجيا، وهو ما يجعلها تجازف بمنصر الفرجة كإمتاع وشروط جوهرية في أي عمل فني.

إذ من كرامات المبدع أن يفتقد على المتفرج شتى اللطائف في ما يعرض إليه حتى لا يعود خائباً ينوء تحت أعباء الرموز الفنية، وإن كانت جد متناغمة تبجل العقل على الذوق في تجريدية لا تتجلى الأشياء على شاشاتها، وكأنني بها دعوة إلى المحو، وهي من التأثيرات التي شاعت في الفن القطري المعاصر عربيا كان أم غربيا، ورغم الحس الشفيف الذي يسم

المسرحية بكثير من الوسامة من خلال المعزوفات التي راقت العرض على حساب النص المأخوذ بطريقة الحديث في النوم، وبالتالي الاقتراب من الهستيريا بما هي متنفس يثير التعاطف ويؤثر في القاعة .

ولا غرابة أن تعاونت الكاتبة عند إنشاء الحوار مع العالم النساني "الهاشمي الضاوي" وهو صاحب مؤلفات وتجارب، أضف إلى ذلك إقحامها منظومة اللسانيات في السياق التمثيلي، وما تقتضيه من نسق ذهني قد يذهب بالتسلية من المسرح، ليحل محله البرود الهادئ عند حاجز يشكل الديكور الذي أسعفه بعده التجريدي، كسب الرضا والتفهم لأنه قريب من مستخدمات العيادة النفسية أثناء الكشف، والحديث الدائر بين شاب فاقده للذاكرة جزاء حادث أثلف معه أمواله وعقله، وعزباء مثقفة النقياً صدفه بانتظار قطار الضواحي، أشفقت عليه وأسكتته ركننا من بيتها ريشما يستعيد وعيه، وإن هي إلا ذريعة للتواصل والانفعال بارتقاء أحدث موضة كلغة جسد حي لا غيب يحجب توشيه، تروا يثنى من تلقاء نفس تتعذب، ويدوره يقسو على المتأمل عبر جدلية متوترة عابثها الطلوع من قاع اليأس إلى مناقذ مقنوعة حسب السينوغرافيا التي صمّمها الفنان محمد إدريس، فهي نتاج تجربة خاصة وحرّة .

عبرت عن الأصل في تفكيره من القيم والمثل وجليت مباحث الشرق الأقصى وهي بحق خدمة للذوق، هاهو يتنفّس في صياغة جديدة تنفع من بدائع موريس بيجار وبافاروتي وماير هولد ... بأسلوب لا يخفي أساه من عالم يملئ على الناس الشقاء، تقدمه بلباقة بالغة، حدادة معادية للمدينة الفاضلة، هذا ما تعبّر عنه المسرحية بنظر الكن متلعثم من قصد إبرازا لحرية القول المشوّهة نفسيا على وجه الأرض .

مع ذلك يظل محمد إدريس التنازلي في معاناته، يبدو له الصبح القريب بهياة طفل بهي ينادي من غرفة توليد .

ساعة ونصف - تمثيل نعمان حمدة نضال قيقّة، موسيقى سليم العسكري .

بدأت المسرحية بإعصار صارخ جارح، يبعث على الانتباه والذعر، يليه نفخ على ناي تخللته رقصات هفهاة، في خفة ألفة الساحلي، وكأنني بها تهين لظهور طيف يتمطى في رداء أسود راح يسائل الجمهور، ما الساعة الآن ؟ ومن أكون في اعتقادكم ؟ هي خدعة بصرية تتجلى في سراياها الممثلة حليلة داود، تسرد يوميات مجنون للكاتب الروسي نيكولا غوغول.

وقفت بكامل اعتادها تطلق زوبعة من أخطاه تطاردها عبر الأيام، وأحيانا ترتجل المسافة ارتجال الراوي الذي لا يعرف القصة أين ستتهي ولا المتفرج يدري، وهكذا يحمل الأسلوب في مساره عاتمة فصل مشوق يوصل إلى حالة هدوء بارد الأعصاب. تعدّ هذه الطريقة في النقد الركيحي ضربا من التحقل يتلقاه المتفرج لدى عودته من حقل التلون إلى جادة المنطق في الحياة. أشير إلى أن الأستاذ سمير العيادي وهو المخرج والمقتبس قد أفرغ النص الأصلي من وقائع القرن التاسع عشر، ليضعه بجأسي حديثه تصبب مواجهة أهوالها بعواطف قلب الحمام.

يتصبب الديكور أمام الأعين صندوقا أسود متعدد الاختصاصات يؤدي وظيفة منصة عالية للخطابة كما يتحوّل إلى جهاز كمبيوتر وآلة بيانو.

في القسم الثاني سادت روح دكتاه على باقي المسرحية رغم جودة التمثيل والصور المبتكرة ركيحا وهي من فوائد تجربة السينما والتلفزة التي خاضها سمير العيادي في سياق مسرحي مزدوج يجمع الموال البدوي إلى نغمات الأوبرا ضمن حركة متموجة لا تعرف مستقرا في خليط الاحتمالات هذا يتبدّل المقعد الوثير إلى كرسي عجوز كسيحة، وهذا الاستيهام حسب المشاهد قد عوض الطرفة والدعابات وإن كانت حاضرة يصنعها أصحاب المواهب على شاكلة التهكم المحبوب عبد اللطيف خير الدين.

إن غياب الانزياحات المتعلقة بالهذيان والخوف

في النص الأصلي، جعل المسرحية معزّاة إلى لوحات على غرار الظهور المياغت لرأسين آدميتين مدعورتين طلعتا من سلة القمامة ! فالمنظر يحيلنا مباشرة إلى مشهد من مسرحية نهاية اللعبة للكاتب العبي صامويل بيكيت واللقطة مشهورة حتى فوتوغرافيا، أتراه التأثر بالمخرج روجي بلان ؟

صخب وعزيمة أجساد تتمرّغ بين شهوة الوجود والتطهر في جو سوداوي شبيه بالتعازي يختلط فيه دخان الغليون بالأجراس القديمة في هدير زمن العولمة.

ينبغي أن تكون قادرين على تبديل وحشة النحيب والمناحة التي انتهت بها المواقف إلى بارقة أمل.

حصان الريح - شركة زاد للفنون :

إن أي تعبير للطفل ينطوي في توجهه على بعدين متلازمين، الأول يختص بالصورة المحدثة للتشويق والإثارة، والثاني يتعلق بالمعنى أو المعزى على قدر عقول الصبيان لأنه يشهد التخيّل والاستنتاج، وعلى هذا النحو يشرك الطفل تفسير ماحوله بذلك كامن في شخصيته المتقلّبة مع كل مشهد يتجلى.

حصان الريح المجنّح بالأطفال جاءت مواقفه حافلة بمعاني الربيع تجمع الإيقاع إلى الحركة التعبيرية المتجدّدة ابتداء باللوحة الحروفية الكبيرة.

ارتكزت على طول الركح وإن شئنا بين ستارتين لتختزل ديكورا بأكمله، وكلما اقتضى السياق تخفي في عاصفة البحر المزد والريح الهوجاء، وهو من المشاهد التي أحبها الصغار لما فيها من براعة تصويرية بأحدث المؤثرات. يتبدّل المشهد مع إسدال رداء حريري يصير بدوره شاشة خيال الظل على اعتبار أن التنوّع استشراف يتعدّى التخلي عنه في الإيقاع المستأنف.

وصلت رسالة المسرحية بأسلوب جسّمه ممثل شاب داخل جسم عملاق في بدلة تونسية (مشموم، كلدون، ويلغة) ظل طيلة العرض جانب الستارة للتناظر

مع الحصان السماوي وهو ما أسعد الجمهور في صباح تونس مطر . ربما بمحبة طبيعية قدّم لنا رجل المسرح والسينما "جمال العروي" فناً يعلم الطفل أين ينتهي الواقع، ومن أين تبدأ الخطوة الأولى للراوي كحالم منوم للأطفال وهذا ما يذكي الفطنة ويبعث حس المتابعة ولا ننسى أن التّمصّ مشير لذات الطفل ودافع لها على السرور، وإن شئنا التذكّر بحكم رسوخ المشاهد في حافظته والاعتزاز بها أثناء تبادل الحديث عن المسرح في الأعياد والحلّات .

كتب فصول النص الشاعر منصف المزغني وحمله بعدا بصريا ساعد المخرج على الاستعارة وإعادة تشخيصه مع الإضافة من ثياب حافلة بالألوان وشمسيات لها تدويم على الركح بأيدي ممثلات حسان .

مسرحية أشبه بحلم بقفلة تصفو معها الحياة ساعة، فيها يتجرّد الصغار أهواء للنسيان والتذكّار من زمن مقبل .

طائر المينرفا - ارتيس للإنتاج :

بين أعراف مجتمع يتهم وآخر ينقض بدأ طائر المينرفا بموسيقى حادة مثل طلفات الرصاص مع "مارش" عسكري يخرج إثره الممثلون من القاعة المعتمّة تجاه الركح في حديث يتعلّق بالحب والمطور ومشاكل المطبخ، أثناء ذلك يمكن للممترّج أن يفهم قصة هذه الأسرة الأرستقراطية العريقة تنعم في القرو والثراء .

وبالمناسبة كانت ملابس الدانتيل في منتهى التناسق حينما تفرّ الصورة من إطارها، مع ذلك يتهدّد العائلة هاجس بيع الدار والبستان لأفقر شخص مأكّر يحلم بجعلها عمارة للإيجار وحوانيت للكرّاء في إشارة للتحوّلات التي لم ينج منها مجتمع، ومع احتدام الصراع الدرامي مجسّما في الانفعال والبكاء على مباح الحياة الغابرة، يعلو النسق الركحي ثم ينخفض فأسحا المجال إلى رقصات الفالز ونغمات الكوتشترتو،

تخللها غزلية نرقة صيغت بحركات ساهمت في خفة العرض دون إحساس بالرتابة ناهيك وأن صاحبة البيت وهي العائلة من أوروبا قد أنقذت ثروتها في اقتناء الباذخ وفي تسديد ديون زوج عريبد غرق في الأحلام حتى مات كمدا .

لولا عازقات القياثر في لباسهن الأبيض والثلج المنهمر على هيئة التفاحات المتساقطة، لسطع العرض وضاع المعنى .

أشير إلى أن صباح بوزوية، اقتبست نصّها بتصرف عن مسرحية بستان الكرّز للكاتب الروسي الكبير "أنطوان تشيخوف" لما في المواقف الركحية من تشابه بين الأمم وإن اختلفت عقائدها .

واحدة من المآخذ التي لاتخدم المسرحية، هي الإفراط بخصوص استعمال اللغة الأجنبية أثناء الحوار والإكثار من المصطلحات عمدا، لأن المنهج الجمالي الذي سلكه المخرج لا يلائم الدعايات اللفظية المتضاربة مع الأرائك والأنغام والكتاب المفتوح على خزانة الفرقة في أوائل القرن العشرين، وإن كان عرض المينرفا أثنى خالبا من المصطلح الكلامية .

وأفضل ما ميّز هذا العمل هو التوازن الركحي، إذ قلّما رأى المشاهد تضاربا محلا في صفوف الممثلين يتحارسون على التناظر بالتناوب المطلوب في حلم أصباغ تمثيلية زاهية، زهو أوراق الكرّز حين يتفتح .

سبق وأن قدمت الفرق المحترفة بعض مسرحيات هذا المؤلف منها الخال فانيا إخراج محسن الخماري، والشقيقات الثلاث ورسائل مسرحية، مينرفا إخراج سليم الصنهاجي .

رهائن - إنتاج الحمراء :

ساعة وعشر دقائق من الرقص والهزيان المحموم يتداوله بالتقاطع ستة ممثلين في أبواب رمادية وقميصين أحمرين تعبيرا عن الخييات والرغبة الحارقة في النجاح

وتثير الأعصاب وهي في جوهرها محبة للحياة تتعاطف مع قضايا الطبيعة وعلى رأسها طبقة الأوزون.

عطش الليالي - شركة فاصل للإنتاج

لغة عادية لا حلاوة فيها أرادها المخرج نسفا جديدا وساقا للعمل، وفي الحقيقة هي لا تخلو من النحت والتشذيب حتى أنها تبدو اعتباطية للرائي في تضارب مع المستخدمات التي تراها متناثرة في دائرة ضوء كبيرة أدت وظيقتها لحين من الزمن ثم انطلقت في بهرة أربع كشافات ضوئية تملو الركح وهي طريقة عرفت بها المدرسة الألمانية مع بريشت وماكس فريش.

ملفات بيضاء على مكتب أبيض لا تباين فيه ولا تضاد؛ وهو توجه ينذ التقابل بصريح العبارة التي تفوّهت بها الممثلة على الخشبة. تمضغ اللبان بتزق يستفز الحريف المواطن حيث لا شغل له غير مرودة السكرية الخلوب في حضورها الركحي، فجأة مجنون عار يخرج علينا من خاتم شيك لييك يقدم الكوكاكولا لكل من أراد. أوهكذا يزعم في فصل كامل ظل يبحث عن المطربة مع سيد مجهول داخل حكاية أرادها المصمم أن تكون غير مفهومة ولك أن تتحيل ما شئت بخصوص المكتب المتصعب جانب الركح، أهو إداري أم طبي؟ ولماذا أرجأ المخرج إقصاءه عن طبيعة المكان، وقد سلك مسارا واقفيا في اللباس والحركة والحوار الذي جاء سليما على بساطته وعصفه. بالتأكيد هو عمل نخوي يروق الطلبة قد يعرفهم بجماليات أوجين يونسكو الذي يتقن "اللبان" النج على منواله بشيء من التطوير الواضح.

أطيب مشهد في هذه المسرحية القصيرة ومدتها ساعة، هو تبدل المكتب إلى طاولة بنج وجراحة مع إضاءة حمراء مسلطة على الحريف يهتز تحت الصدمات الكهربائية التي يياشرها الأطباء.

عمل تجريدي خالص يقدم النفي في العراء وبالتالي يعيد على الذات قراءة مفهوم الاغتراب مرة أخرى.

رغم الحركة الكسيحة التي سادت المسرحية مع شيء من الإيحاء الجنسي ولكن هيهات، فالحوار المنطقي أعدمه المخرج عن قصد، والطمأنينة لعبت دورها نويات بيسكودراما ممثلة في شباب مكبل الأيدي يلعن تفاهة الحياة ولكنه في الواقع يجسد مظاهر الحداثة الخادعة وما يترتب عن متاعبها من قلق نفسي يضرب اللاشعور بالمؤثرات الصوتية التي ساهمت في إرباك المتأمل حينما تنفجر الأنغام على الرؤوس صواعق لا مبرر لها غير المزيد من التوتر لإحداث الغرابة بين أكداش الممثلين بحثا عن معنى لمسرحية رهائن.

تبدأ بأجراس محطة القطار المتوقف لبرهة، ريثما تأخذ المرأة مقعدها وهي تنوء على الرصيف بحقيقة ثقيلة، سرعان ما يتحول المنظر ليتشرب الممثل في أداء تعابير شخص الضياع باتخاذ الصراخ سلاحا لا يخلو من مخاطر اللامبالاة الباردة مثل الركح إذ لا شيء يؤث مساحته السوداء تحت حزم الضوء المسلط من أعلى، غير الكلام في الحب والموت والخوف من هول تمثال الحرية المفقودة بالنسبة إلى هذا الجيل وهو يتنفس الفساد الاجتماعي والإداري الذي أصاب الشرق، مع استحالة الهجرة إليه، بوللعلم بالفرط الأوروبي الضائع في شوارع باريس - ساوة برنلو - وبرلين المغطاة بالتلوج.

هل حققت المسرحية نفا ترويحيا لدى المتفرج؟ ولماذا اختار المخرج أن تسود القنطرة جلّ الفصول على غرار ما يقدمه مسرح القسوة لأنطونان آرتو؟ مع أن ملكات الممثلين بإمكانها اللعب على التسلية ولهم براعة التقديم حتى وإن وضعوا الجماهير رهائن محاصرين ينتظرون في صبر وجلد اكتمال العرض كأحسن ما يكون

استمعنا إلى زعيق أسراب النوارس واختلاط بشائرها بهدير الموج وأصوات المراكب قرب شاطئ الأمان. لعلها أجمل لوحة تصويرية في العرض كله، وللإشارة لم يراع المخرج عز الدين قنون قاعدة التضاد لغاية التباين بل سار على نسق واحد يتكرر وعلى وتيرة تستفز المشاعر

عطر الليالي نص فثحي اللبان موسيقى سمير
الفرجاني .

بوراشكا والفلايك ورق :

في بادرة ركحية جريئة أقدم الممثلون على الظهور
تزامنا مع دخول الجمهور إلى القاعة نراهم يرتدون
الملابس ويمشطون الباروكة وإن شتا يزوقون وجوههم
في غرفة ماكياج مفتوحة وذلك تجاوزا للطريقة المألوفة
في تواجده الممثل وراء الستارة إذ ليس من السير
استبدال نظام ركحي باختبارات حديثة قد تعرض التمثيل
إلى الإخفاق، لولا خفة النص الذي كبه رضا بوقديدة
وأخرجه جعفر القاسمي، بأنماط عديدة من التجارب
داخل العمل الواحد.

ينطلق مع الموسيقى وما يتخلل المواقف من
رقصات جذابة تربط ما تفكك من لقطات بمساعدة
الألوان الضوئية حين تخترق ظلام القاعة بشتى التعابير
إلى درجة أنها تصور للمتأمل أكثر من مائة قناع بملاحم
مختلفة تناغما مع الملابس المعلقة على خشبة الركح
وهي الديكور ذاته، منه يتولد الحوار على جمالية اليمّة
حيناً، مفرحة حيناً آخر بحسب السياق وما تقتضيه
الحكاية على تشعبها وتعقيداتها تروي سيرة شابة عادت
خاتبة تحمل حقائب مليئة بالهموم لتبعثرها كأدبائش
قبيحة بالية في بيت خالّة متوفاة، تحتل غرفه أربعة
أشخاص بأمزجة متقلّبة وعدوانية ترفض إقامة هذه
الوافدة عليها. وأمام هذا الإصرار تقرر عقيلة تخريب
الأسرة والتفريق بين الأشقاء حتى أنها صارت تتحيل في

صيغة الاستحواذ على البيت وبالمناسبة تقمصت الممثلة
ثلاث شخصيات للتعبير عن نفسها المفقودة جمعت إلى
دور راقصة المطاعم دور المتبذلة وأعتقد أنه مستجلب
من المسرح الياباني يسمونها "غايشا" مع شيء من
التقليد في وضع المساحيق وارتداء الثياب بافتعال مآكر
يقابله المزاح القاتم في سياق تمثيلي متشدد، على دراية
بالبناء الفني ويعلم نفس المتلقي .

ذلك أنّ أئمن عنصر هو التمهّد والارتباط بمضمون ما
يعطي للأثر حياة، فاللاشيء والاعتباط وعدم الاكتراث
كلها تيمات ابتكرها الفن الأوروبي إبان ازدهار علم
النفس والتيارات المتمردة في رفضها للنص التقليدي
الجاهز، وهي لم تزل تلقي بظلالها الثقيلة على المسارح
المهجورة حالياً بالغرب .

"حلمى" شخصية صامتة لاقت تعاطفا من الجمهور
حينما يتنقل نصف عار إلا من إزار أسود ووجهه مكفن
بالبياض، لم ينطق بكلمة طيلة المسرحية ويظهر من
حيث لا يدري المتفرج وفي الأخير نفهم أنه كان أسرار
البيت وهو يحمل مفاتيح المسرحية .

والنحية للممثلة نورهان بوزيان أخبرتني أثناء المناقشة
أنه بعد تجارب توظيف مقاطع أفلام على الركح وفي
مدة وجيزة قد تضطر إلى تقديم مسرحيات رقمية عبر
الأنترنت والكمبيوتر الذي يصنع جمهوره المفترض من
يدري ؟ خاصة أنّ الرقميات صارت نابعة من بيتنا على
مستوى المؤسسات والتراتب الحديث تكنولوجيا .

المصادر والمراجع

- 1) قرن من المسرح التونسي إعداد بويكر حلوج - للنصف شرف الدين - حمدي الحمادي - أحمد الحافظ العروب منشورات وزارة الثقافة 2001
 - 2) قصة الحضارة - ول ديورانت . دار الجبل بيروت - تونس 1988
- 3 Pierre Grimal. La civilisation romaine - B Arthaud - 1968.

المسرح التونسي المعاصر : نصوص واختيارات

كمال العلوي

المسرحي "Les voies de la création théâtrale" وهي دراسات تختصّ بمتابعة العمل المسرحي منذ اختيار النصّ (أسباب الاختيار... التفتيحات الملزمة للظروف والأحداث التي دعت لهذا الاختيار... إعادة النظر في الحوار ليكون مسجما مع الزمان إلخ)

المرحلة الثانية تخصّ تطوير البناء الدرامي من خلال تحليل الأحداث وبناء الشخصيات والصراعات القائمة بينها فكريا ونفسيا والتي تفرز نوعيّة السلوك والتصرّف التي سيتمدها الممثل في أداء دوره والتي سيتبوها المخرج ويرتبها في الفضاء الركعي خاصّة في مستوى التّقل. المرحلة الثالثة الجانب الجمالي في العرض والذي يعتمد على التقنيات (آليات المناظر عند الاستخدام والتغيير... وظائف الممثلات حسب المعاني والرموز... توظيف الإنارة لا من منظور تحديد الزّمن فقط بل أيضا وخاصّة في تدعيم التطوّر الدرامي للأحداث ومسيرة الحالات النفسية للشخصيات، كذلك الشأن بالنسبة للمؤثرات الصوتية بمختلف عناصرها الموسيقية والحسية).

المرحلة الأخيرة : وصول العرض إلى الجمهور ومختلف رفود الأفعال والتي من خلالها يصبح للمبدع مقياس يسير به نحو الأفضل ويصبح للنقاد أيضا نظرة مكتملة لنظرة أو مراجعة لأحكامه مهما

هرويا من التنظير السهل وسعيا وراء التخلّص إلى المسائل العمليّة في مجال الإبداع المسرحي يتّزل هذا المقال في توجيه الشّبان إلى الوسائل الكفيلة بإنجاز أعمال مسرحيّة مستساغة على الأقلّ في عصر تكاثرت فيه الأشكال التعبيريّة والوسائل التقنيّة وأصبح الشّبان في حيرة الاختيار تشابك أمامهم السبيل وتشبّع الروى فيخيطون خيط عشواء وتأتي أعمالهم باهتة أحيانا ومترددة أحيانا أخرى، إن لم نقل رديئة!

وأرى من باب الإفادة أن يتكلّم المبدعون الذين قاموا بتجارب كثيرة خلال مسيرة طويلة عرفوا من خلالها النجاح نسبيا على أن يتكلّم المنظرون الذين لم يمارسوا العمليّة المسرحيّة * فالمسرح عمل وتجريب وإنجاز، المسرح فنّ يرتكز على المسائل التنفيذيّة أو إن شئنا التطبيقيّة بعيدا عن الثرثرة والمهاترات الكلاميّة في وسائل الإعلام أو المتديّات*.

طبعاً هذا لا يعني أننا لسنا في حاجة إلى منظّرين ونقاد. بالعكس نحن في أمس الحاجة إليهم، ولكن بشرط أن يتابعوا متابعة لصيقة إنجازات المبدعين كما يحدث في البلدان التي سبقتنا في مجال المسرح للأسباب التي نعرفها ولكنّها في تطوّر مطّرد ومذهل نتيجة هذه المتابعات... هذا طبعاً كلام بديهي بما أننا نطالع ذلك الإنجاز العظيم بفرنسا وأعني "مسالك الإبداع

كانت موضوعيتها. ولتتدرج بالعملية المسرحية من بدايتها.

1 - اختيار النص :

ليس من السهل أن نختار نصًا مسرحيًا تتوقّر فيه الشروط الدنيا ليكون جديرًا بالإنجاز .. هناك أسئلة عديدة من الضروري الإجابة عنها ونحن نختار نصًا :

1 - أي قضية يخدمها هذا النص في الزمان؟

ب - إن كان يحمل قضية فهل تتوقّر فيه حبكة بناء الأدلوة أو الحكاية؟

ج - وإن توقّرت فيه الحبكة فهل تبدو لنا ملامح الشخصيات محكمة الرّسم في سلوكها وصراعاتها وهل هي قريبة من واقعنا المعيش حتى في لهجتها؟

د - تبقى صيغة الحوار .. هل يتوقّر فيها إيقاع عملي يستسيغه الممثل ويتعامل معه يسر؟

من كلّ هذه التساؤلات نستخلص فرضيات علينا أخذها بعين الاعتبار.

الفرضية الأولى : إن كان النص قديمًا أي كتبه أحد المؤلفين الذين رسخوا في التاريخ من أمثال اليونانيين الأربعة المعروفين (إيشيل - سوفوكل - أوريبيد في مجال التراجيديا - أرسطوفان في مجال الكوميديا) أو أحد الكتاب من العصر الإتياعي (كورناني - راسين في التراجيديا أو موليار في الكوميديا) أو المسرح "الليزابتي" وهو مواز لفترة الإتيابية بفرنسا ويرز فيه عباقرة من حجم شكسبير ومارلو وبن جونسون وتوما كيد وغيرهم كثيرون. وكذلك الشأن بالنسبة لإسبانيا حيث ظهر "سرفنتاس" و"لوبي دي فيغا" Lope De véga و"فرناندو روخا" أو المسرح الإيطالي حيث برزت أسماء "أنجيلو بيلكو" الملقب بـ"روزانتي Rozzante" أو لاريوست أو غولدوني، كيف تتعامل مع هذه التصوص في الراهن؟ طبعًا هناك من المبدعين من يتناولها كما هي بهدف الاستظهار بها كنموذج لعصرها

وتكون الغاية تعليمية والجمهور المقصود هو الوسط الطلابي أو التلميذي أو المتتبعون المولعون بالمرح من المثقفين عموماً. وهناك من تحدوه رغبة في تبليغ إحدى القيم الخالدة من خلال صراعات قائمة إلى الأبد ويمكن تناولها بشكل عصري بعد إحداث تعديلات وهو ما نسميه بالإقتباس وهذه بعض النماذج التي قدّمها مبدعون تونسيون.

نماذج على أصلها : هاملت... عطيل... العين بالعين لشكسبير في الستينات.. والخبيل لموليار أيضاً وهذه الأعمال أنجزها المرحوم علي بن عياد.

"مكبث لشكسبير ترجمة حسن الزمرلي إخراج المنصف مويسي بالفرقة المسرحية الفائزة بالكاف سنة 1974.

"ريشارد الثالث" لشكسبير - "قاضي زلميا" الإسباني كالديرون Calderon ترجمة توفيق عاشور وهوّالدين القرواشي من إخراج محمد كوكبة بفرقة مدينة تونس.

وبعض النماذج الأخرى من نوع :

"الاستعجالي" لأوغست سترندبرغ August Strindberg من إخراج هشام رستم

"بستان الكرز" لأنطون تشيكوف إخراج سليم الصنهاجي.

"دون جوان" لموليار و"عطيل" لشكسبير بإمضاء محمد إدريس بالمرح الوطني التونسي.

"فولبوني" Volpone مسرحية بن جونسون الإنكليزي من إخراج عبد المجيد لكحل الذي أخرج أيضاً مسرحية أنطون تشيكوف "النورس" بمركز الفنون الدرامية بالكاف.. وتاجر البندقية لشكسبير أيضاً.

النماذج المذكورة إذن ترجمت على رغبة المبدعين في التطرّق إلى مضامين قائمة ودائمة كالتكالب على الحكم والصراع الطبقي.. الخ.. صراع الأجيال.. الخ.. الخ.

Angelo Beolco الملقب بزوتي Ruzzante وقدمتها الفرقة المسرحية الفائزة بقفصة في السبعينات ولاقت هي الأخرى نجاحا كبيرا.

"الشيخ بكّار" عن Tartuffe موليار من اقتباس علي المكي وإخراج جميل الجودي في نهاية الستينات بالفرقة المسرحية الفائزة بصفاقس. كذلك الشأن بالنسبة لمسرحية "رابع زميم الحومة" عن Les fourberies de Scapin لموليار...

وآخر هذه الأعمال "عرس فالصو" عن موليار أيضا أنجزته نادية بن أحمد بمركز الفنون الدرامية بالكاف، نلاحظ إذن عددا كبيرا من مسرحيات موليار قد وقع اقتباسها ولا أريد أن أسهو عن ذكر "مدرسة النساء" للمرحوم محمد الزرقاطي و"عدو المجتمع" لكمال العلوي و"الطبيب المخطوب" لأحمد بو عمود.

هذا الميل إلى أعمال موليار، يعود إلى الطابع الهزلي النقدي لظواهر تدخل في إطار الممنوع والتي سبقت عصرها كنقد التزمت والتقصّب الديني. وهي ظاهرة لا تزال حية وخطيرة، هذا إلى جانب إرغام النيات على الزواج المصلحي بالأغنياء المستنيرين، وظاهرة استغلال القوي للضعيف وظاهرة التناقض والانتهازية واستغلال المناصب لقضاء المآرب... هذه ظواهر تنفّس في كل العصور والتطرّق إليها ضروري ولكن حسب معطيات العصر، فهي موجودة دائما ولكن بأشكال مختلفة. وهنا يكمن ذكاء المقتبس الذي يجد في هذه المؤلفات جوانب تمسّ بمشاغل الشعب وهمومه.

مسرحيات الكتّاب :

طبعاً للكاتب الذي يعتمد للتأليف أكثر حرية في تناول المضامين المصيرية إذ هو ينطلق من واقعه مباشرة وحتى أكثر وأوسع من واقعه المحلي. فعديد الكتّاب المسرحيين وباعتبارهم معاصرين يوقعون واقعا كأمة في المنظومة العالمية إذ تعكس السياسة الدولية التي

نماذج مقتبسة : يتمّ اللجوء إلى الاقتباس عندما يفكر المبدع في الوصول إلى كل فئات المجتمع وهنا يعتمد إلى القيام بتعديلات في مستوى إطار الأحداث أي " المكان " حيث يتغيّر من إطار بلد صاحب النص إلى إطار بلد المقتبس، وتصبح الشخصيات ذات سلوك محلي نابع من أخلاق وديانة مجتمع المقتبس وبصفة خاصة الانتباه للعقيلة، فلا يمكن أن تشابه عقيلة المجتمع الغربي بعقيلة المجتمع الشرقي نتيجة التراكمات الحضارية الحاصلة عبر مراحل تاريخية معيّنة أفرزت عادات وتقاليد ولادة البيئة والمحيط السياسي والديني والاجتماعي والثقافي والاقتصادي وأصبحت تطبع في خصوصياتها شعبا من الشعوب دون شعب آخر... المقتبس ينجذب هنا للحكاية Fable ويرى فيها مجالا لتحويلها من مجتمع إلى آخر بتعديلات ذكية وملامحة لبيته ومحيطه وينجذب أيضا لاستنتاج فكري وأخلاقي الحكمة فيه يمكن أن تؤثر على أذهان الشعب إن هو قريباً قدر الإمكان من طاقة استيعابه لها وذلك بالحوار السهل والألفاظ المستعملة في الحياة اليومية واجتذابه من معان بارزة وخفية ولكنها ذات شغرات تنفض لها المواطن البسيط.

ومن هذه النماذج مثلاً مسرحية " المارشال " التي أقامت الدنيا ولم تقعد لها بعد وهي من اقتباس المرحوم نور الدين القصابوي عن le bourgeois gentilhomme لموليار إخراج علي بن عياد ومازالت تعرض إلى الآن نظراً لاقترابها من الذهنية الشعبية.

"الهاني بودريالة" عن مسرحية موليار "جورج دندان" Georges Dandin و"حوكي وحرابري" عن مسرحية غولدوني Arlequin valet de deux maîtres وهما من إنجاز الفرقة المسرحية الفائزة بالكاف زمن إدارة المتصرف سويسبي وقد حظيتا بنجاح باهر في نهاية الستينات بفضل دقة الاقتباس.

"البرني والعطراء" اقتبسها وأخرجها محمد رجاء فرحات عن مسرحية "Bilora" لأنييلو بيولكو

الثقافي الذي يحرر العقول ويستشرف المستقبل بثقة في النفس عمادها الأصالة "المتحركة" والتفتح على الآخر والتخلص من العقد.

كتاب آخرون كانت لهم حظوة بفضل غوصهم في واقعهم بحكمة وكفاءة مصطفى الفارسي والتيجاني زليلة أنجزا "الطوفان" التي أخرجهما الفنان جميل الحودي... "الأخيار" إخراج المنصف سويسي. "السابل" إخراج عبد الحميد جليل. وقد لقيت هذه الأعمال الصدى الكبير في السبعينات..

الحبيب بولعراس لم يكتب سوى مسرحيتين وكانت من الروائع "عهد البراق" و"مراد الثالث" من إخراج علي بن عياد. مع العلم أن الثانية قد أعاد إخراجها محمد إدريس سنة 2006 بشكل عصريّ وتبنيات متطورة..

هناك أيضا من يقومون بكتابات ركبة أي أن النص المسرحي يتم إنجازه بمخاض وكحي أي أنهم ينطلقون من فكرة يتم تدارسها ويولدون الحوار بفضل تفعيل خيال الممثل... هذه الطرق التجريبية تنجح أحيانا وتشغل أحيانا أخيرا ولكن بعض المسرحيين المتمرسين وأصحاب الكتابة التي قد نجحوا وتذكروا منهم المسرح الجديد (هي التحقيق وغشالة النواذر والعودة وعرب... وعشاق المقهى المهجور وقاميليا) ثم أصبحت بانفصال بعضهم شركة فاميليا فأنجزت (المجنون وخمسون).

ولا يفوتني ذكر أعمال المرحوم الحبيب شويل والذي اشتهر بكتابه التشكيلية أي التي تقوم على الجمالية بفضل دقة حركة الممثل والتي تعتمد نصوصا مسرحية تتميز بهذه الخصوصية أي تؤدي إلى الصورة وقد حصلت لدى المرحوم قبل انتشارها حاليا أي كان له السبق ومن أعماله - (موال - سمفونية - كرنفال) ضمن المسرح المثلث.

عزالدين فتون هو الآخر قدم أعمالا تجريبية لا تقف على نص نهائي بل إن الكتابة الركبة هي المحددة وقد بلغت هذه الكتابات أوجها في مسرحية "رهائن" الأخيرة، على أن هذه النتيجة سبقها في المخبرية

تفرضها القوى المسيرة (الإمبريالية) على نمو البلدان السائرة في طريق النمو اقتصاديا واجتماعيا ومدنيا وثقافيا بحيث يصبح المجتمع رغم خصوصية حضارته يعيش على وقع الثقافات المهمة خاصة بالوسائل الإعلامية الحديثة والتي لا مناص منها...

الكاتب المسرحي المعاصر هو الذي يملك رؤيا تخول له التغلغل في التوايا والتخفيات وقراءتها بشكل عميق لتتخذ شكلا مسرحيا مؤثرا يدفع بالمواطن المتفرج إلى اكتساب موقف واع مما يجري حوله...

طبعا هذه الكتابة لا تخضع فقط إلى فهم الظروف التاريخية التي تسيّرنا واستخراج مساوئها وسلباتها للقدرة على تجنب المحظور منها بل تخضع أيضا إلى الأسلوب الدرامي الكليل بإبرازها بشكل يستطيع من خلاله المخرج والممثلون وكل الفريق التقني إنجازها عمليا وينجاعة تضمن الفهم والتقبل بفرض اتخاذ الموقف المناسب. ولنا في كتابات عزالدين المدني المثال الأنسب ناهيك وأن أعماله قد تجاوزت الحدود إذ عبرت عن مشاغل الوطن العربي خصوصا والعالم الثالث عموما... هذه الكتابات ليست من الخنازير وينجزها لأنها تترجم عن عصرها رغم استعراثها للتاريخ القديم على غرار ما كان يفعله شكسبير ورأسين وفيكتور هيغو وبرتولد بريشت وغيرهم.

فـ"صاحب الحمار" التي أخرجهما علي بن عياد، و"ثورة الزنج" و"الحلاج" اللذان أخرجهما المنصف سويسي... ورسالة الغفران التي أخرجهما بالمغرب الفنان الطيب الصديقي و"تمازي الفواطم" التي أخرجهما عبد الله رواشد و"رسالة التريب والتدوير" التي أخرجهما رؤوف الباسطي ومثلها المرحوم نورالدين عزيزة وحتى آخر مسرحياته "امرأة" التي أنجزتها زهرية بن عمار، كل هذه المسرحيات تصب في مضامين راقية ومصيرية بالنسبة للشعوب العربية بالخصوص وخاصة فيما يتعلق برواسب الاستعمار إذ لا يكفي أن تستقل الشعوب بخروج المستعمر بل يجب أن تستقل مآزيا وفكريا وأن توفر سياساتها للمواطن وسائل العيش الضرورية والزاد

أعمال أخرى من نوع "المصعد"، "ليلة ضائعة تعود"، "الحكاية" إلخ.. وهي تجارب ترجم على مشاكل الراهن ويقع تقبلها نظرا لاقترابها من ذهنية المواطن العادي.

توفيق الجبالي أيضا يتميز بكتابات خاصة جدًا تقوم على اللفظ، فالكلام له وظيفة سمعية مثيرة لأنها تخفي معنى آخر تفرزه الثقافة اليومية أي الحيثية ولكن بدون الالتجاء إلى اللغة المنحلة التي تعترضنا في المسرح السائد أو مسرح "الفكاهية" التافهين.

نور الدين الورغي هو الآخر كاتب يعتمد الشعرية اللفظية فهو يقرب مسرحه إلى أهل الزيف من الفلاحين وأهل المدن من العمال.. وقد كسب هذا المسرح جمهوره خاصة من فئة المثقفين اليساريين الذين يتزكون العامل والفلاح في صف الأعلية التي تحتاج إلى سد في مواجهة رؤوس الأموال والملاكة المستغلين

محمد العوني كاتب متميز وشاعريته تدفع بأي مخرج يتناولها إلى توليد صور رائعة فيها يجد الممثل مجالا للتلاعب بالجسد في حركات مسمة ندرل النص المنطوق، "حبعل" و"العنديل والورد" و"المراسي" و"من العشق ما قتل" مسرحيات لغيت صداها في مستوى دولي لما تحملته من رؤى وأفكار ذات بعد إنساني..

البشير القهواجي كتاباته نادرة ولكن رؤاه تتسم بالرصانة واليد الحضاري.. فخلفية مسرحياته تقوم على ما سماه أنطونين أرتو بالمسرح الميتافيزيقي خاصة في رائعته "يبارق الله"، تلك النظرة النيشاوية التي تدعو إلى تخريب المندس أو "الخراب الجميل" بقصد بناء مجتمع آخر خالص ونقي، فالذين يعيرون العالم هم أصحاب الرؤى الذين يخترقون الجدران. "المحارب البربري" تناولت موضوع صدام الحضارات وأنجزتها فرقة الكاف في السبعينات وهي من إخراج كمال الملاوي و"يبارق الله" التي أخرجها البشير دريسي.

حسن المؤذن هو أيضا من الكتاب الجيدين خاصة وهو يجمع بين فن الكتابة وفن الإخراج ومن مسرحياته التي تهتم

بالشعراء "عدن عدن" عن وصول أرتورو رامبو الشاعر إلى اليمن.. ومسرحية "غريكا" حول الشاعر باولو نيرودا.. هذه الأعمال تجدد حظوتها لدى الفئة المثقفة..

كمال العلوي أنجز أعمالا حاول من خلالها لمس الواقع لدى كل فئات الشعب: التخبئة المثقفة وعامة الناس كما أنه حاول استقراء التراث بنظرة عصرية وأنجز أعمالا عديدة تقوم على الفرجة وأخرى على السرد.. "فرحات ولد الكاهية" وظفت الموروث الثقافي بأنواعه، "قمرية" نظرة فاحصة لمجتمع الذهايز وبلغت شعبية متفاعة.

"المنفي" و"أوصفة" و"رحلة سليمان في متاحات الزمان" و"قفزة" ..

كلها مسرحيات مستمدة من واقع الحياة اليومية بنظرة ناقدة تعري عديد الأسرار والمسائل الخفية.

طبعا هناك محاولات عديدة لكتاب آخرين أمثال أحمد عامر وعبد الحكيم العليمي وليلي طوبال ونادية بن أحمد ولسمعد بن عبد الله وصباح بوزوينة وغيرهم..

وجعل القول: إن هذه النصوص المترجمة والمقتبسة والمكونة لم أذكر منها إلا بعض الساذج والتي لاقت نجاحا لدى عومضها إلا فيما يتعلق ببعض التراجم التي فشلت.. لا يتسع المجال لذكر كل الأعمال ولكن هذا المدخل يسمى إلى متابعة هذه الاختيارات عمليا، أي كيف وقع التطرق إليها ركبيا وكيف وقع تقبلها في إيتانها، فصد هذه الانجازات من خلال الذاكرة أمر ضروري فهو يعطي فكرة للشباب الذين يطمحون إلى وضع بصماتهم في هذا المجال تجعلهم قادرين على تقييم أعمالهم من خلال تموقعهم محليا ودوليا.

المسرح التونسي المعاصر : تيارات فنية ورؤى.

لا يمكن أن يتقبل أي جمهور عملا فنيا في أي بلاد إلا إذا كانت لدى المبدع رؤية فنية تولد من الحاجة التي من الضروري أن يكتشفها لدى هذا الجمهور،

الحاجة إلى التنفيس أو إفراغ المسكوت عنه بسبب الضوابط والضرغوطات والأخلاق السائدة وكل ما هو متفق عليه.. وبما أنّ الفنّ هو وسيلة لتجاوز الواقع القبيح بواقع جميل أو بأحلام يصعب تحقيقها فإن المبدع مطالب بالبحث عن أسلوب جمالي يخدم هذه النصوص - طبعاً لكلّ نصّ معطياته وتركيبته - التي تفرض على الفنان المنجز له ركبها أن يختار الأسلوب والتعبير الملائمة له.

فالمرحوم علي بن عياد مثلاً كان يركّز بالأساس على طاقته وكفاءته كممثل، وعلى هذا الأساس كان يختار نصوصاً شخصياتها من الأبطال وتركيباتها معقّدة تتطلب منه جهداً في الأداء. ويكفي ذكر هذه الأسماء ومدى تشابهها في النسيّات إذ هي في أغلبها متمرّدة فكرياً واجتماعياً : هاملت.. أوديب.. كاليغولا.. يافو (واعتبر شخصية عطيل في الملّح الثاني رغم اختيار شكسبير لعطيل عنواناً للمسرحية) مجنون ليلى.. فلامينيو.. مراد الثالث بل حتّى الأدوار الثانوية التي اختارها لنفسه على غرار : أبو صرار (الأعمى في صاحب الحمار وببّي أرمانو في يسعدنا دارنا إلخ).

إذن نرى أن توجه علي بن عياد الجمالي يقوم على ترجيح طبيعة فهو ممثل فارع القامة، جميل الوجه ومن خلال المرأة اكتشف في ملامحه ما يحوّل له القيام بمثل هذه الأدوار وكأنّها كبت خصيصاً له، واعتقد جازماً أنّ المرحوم حسن الزمرلي قد ترجم كاليغولا ليكون علي بن عياد بطلا لها. كذلك الشأن بالنسبة للأستاذ الحبيب بولمراس الذي لم يكتب بعد مراد الثالث مسرحية أخرى وكأنّه توقّف بعد رحيل علي بن عياد الذي ربما ألهمه في ذلك الوقت.. والمبدع الجميل بطوّق نفسه بالأشياء الجميلة وعلى هذا الأساس كان علي بن عياد يعتني بالملابس وكل التمتّعات الركحية ويوظف الإضاءة لتساعد على إبراز جمالية كلّ الجوانب الركحية بما فيها أناقة الشخصيات.. هذه النظرة الذوقية لها أيضاً تأثيرها خاصّة عندما تكون الألوان مترجمة في جزء منها مهما

كان ضئيلاً عن مواطن وأعماق الشخصيات، وعلي بن عياد تعامل أيضاً مع فنان تشكيلي مهمّ هو الزير التركي في تصميم المناظر والملابس. وفي أيامه الأخيرة قامت ثورة كان لها تأثير كبير على الإبداع وهي أحداث 1968 بفرنسا هذا علاوة على نسك 1967 في حرب العرب مع إسرائيل ومحلّيا المشاكل التي أحدثتها التصادم وانمكاساته على المجتمع حيث برز انتهازية جديدة وطبقة من البرجوازية الصغيرة أفرزت أخلاقاً وسلوكيات ذات طابع سلمي. وكان على المسرحيين آنذاك أن يتناولوا مواضيع تهّم هذه التحوّلات.

التيّار الواقعي وأصنافه :

كان لبرتولد بريشت تأثير كبير على المسرحيين في عديد البلدان وبصفة خاصّة في فرنسا.. وباعتبار تأثرنا نحن بالثقافة الفرنسية فقد كانت تصلنا الكتب والمجلّات المختصّة والتي انشغلت كثيراً بالمسرح الملحمي خاصّة بعد زيارة "البرلينار أنسمبل Le Berliner Ensemble" لفرنسا وتقدّم مسرحيّة أم كوراج وأبناؤها والتي حرّكت أقدام القادّ والممثلين الكبار أمثال رولان بارت وبران دورت وإميل كوفرمان وغيرهم كثير..

في السّينات كان علي بن عياد النجم الساطع وحوله بعض التجمّعات التي تقدّم أعمالاً تجارية يكثر فيها التهريج والغمز واللمز من نوع "التكتيك في التشريك" أو "منامة العتارس" أو "ولد أشكون هالمغبون" إلخ.. وظهرت في الأثناء فرقتان جهويّتان: فرقة صفاقس وفرقة سوسة اللّتان قدّمتا أعمالاً جادة من نوع "المعريف" عن راقعة غوغول "Le révisor" أو صلاح الدين الأيوبي" أو "الشيخ بكار" وهي كما أسلفنا عن "Tartuffe" موليار.

وكلّهما من إخراج جميل الجودي ثمّ : "بوغرطة" للمرحوم حسن الزمرلي وإثنا عشر رجلاً في سورة غضب" وهما من إخراج المرحوم عبد الطيف بن جدوّ عندما تولّى إدارة فرقة صفاقس كذلك الشأن

بالنسبة لمبد الرّاقّ الزرعاع فيما بعد والذي قدّم "رجل في المدينة" ثم وافته الأجل المحتوم باكرا.

أما بفرقة سوسة فقد أنجز المرحوم محمّد الزرقاطي عملين لتوفيق الحكيم : "السلطان الحائر" و"شمس النهار" ومسرحيّة لجان بول سارتر هي "موتى بلا قبور" ثمّ آلت إلى المرحوم نورالدين القضاوي الذي أنجز بها "سيدي عقارب" ثمّ آلت إلى المرحوم يوسف التكروني وأنجز بها "ملك يبحث عن وظيفة" . المهم أنّ كل هذه المعاولات تسير في نفس المنهاج إلّا إذا استثنينا تجربة حميل الجودي وهي أكثر نضجا من غيرها حيث كان مواكبا لحركة المجتمع وعرف كيف يوجّه مسرحه في مستوى الاختيارات والشكل الفني الذي كرّس فيه الواقعيّة سواء بالنسبة للتلميح السياسي وقد عرف كيف يحيله بشيء من الرّمزية وخاصّة في عملين أنخرهما بمركز الفنّ المسرحي آنذاك : الأوّل "الطوفان" لمصطفى العارسي والثاني "زليخة مثلثة نخعة متفاعة من حيرة الممثلين من بينهم عبد اللطيف الحمروني ودائمة العربي وجسل الجودي نفسه، وسعيد طائفة والمنجي شبيب وبعض من طلبة المركز آنذاك أمثال المنجي بن إبراهيم وسامي الدين السياري وحمودة بن حمودة الغزّي وحتى من تلاميذ المعاهد الذين برزوا في المباريات المدرسية على غرار المنصف الضاي . . هذه المسرحيّة التي عالجت الراهن بجرأة وهي تلمح إلى التفاضل وما أفرزته المرحلة من أفكار سلفية في صراع مع التجديد أو التقديّة قد كان لها شأن خاصّة في تعامل المخرج مع فضاء مسرح الهواء الطلق بالحمامات، هذا الفضاء الذي تخلص جزئيا من ضغوط الركع الايطالي في القاعات المغلقة وسمح بالاقتراب أكثر من الجمهور كذلك الشأن بالنسبة للمسرحيّة الموالية "قريتي" وهي من تأليف أحد أعمدة المسرح آنذاك عبد اللطيف الحمروني وهذه المسرحيّة تناولت عديد المظاهر الحياتيّة المعيشة بكثير من الواقعيّة وقد عمد المخرج إلى تكييف الأداء الواقعي واستخدام الممثل في عديد

الأدوار على الطريقة الملحميّة فجاءت المسرحيّة لتقطع مع السائد وتفتح عهدا جديدا .

في تلك الفترة بالذات أي في نهاية السّينات برزت تجارب ذات مستوى رفيع وترجمت عن واقع البلاد وخاصّة ضمن المسرح الجامعي، حيث كان للثنائي محمد إدريس ورؤوف الباسطي تصوّرات فنيّة تقطع أيضا مع السائد في مسرحيّتي "حين تشرق الشمس" و"الريش والعروق" حيث شهدنا الحركة تحتلّ الحيّز الأكبر وجماليّة مستوحاة من تجربة "مايرهولد" في مجال "البيوميكانيك" والتي تعتمد الحركة الجماعيّة في منظومة ترابطيّة أي "الحركة تولّد الأخرى" وهنا يتفنى البطل كمفهوم للموضوع الذي ترتكز عليه الأحداث وتصبح الجماعة عبارة عن بطل موحّد .

هذه التجارب سيقع التسج على منوالها في عديد المسرحيّات اللاحقة بعد أن خلّفت تأثيرا جليّا على جيل تلك المرحلة

والحق يقال إنّ "تجارب المنشطين المسرحيين آنذاك بالمعاهد كانت مشعرة إذ أبرزت عديد النزعات الفنيّة من اللاهيكية إلى رومنتيقيّة ميلودراميّة (خاصّة إذا تناولت القضية الفلسطينيّة) وطلبيّة حيث برزت عدّة مسرحيات لبيكيت على غرار "في انتظار غودو" وبعض المسرحيات ليونسكو والتي أثبتت أنّ الشباب في تلك الفترة يبحث عن بدائل فنيّة، وربّما كان لزيارة جان ماري سيّور إلى تونس في مناسبتين أو ثلاث حين قدّم "تراجيديا الملك كريستوف والعاصفة لايمي سيزار" Aimé Césaire والاستثناء والقاعدة "لبرتولد بريشت"، مروراً بروني كاموان René Camoin الذي قدّم مسرحيّة : الملك يحضر "ليونسكو" وعدد من المسرحيات الفرنسيّة العصريّة، كان لكلّ هذا الوقع الحسن في نفوس الشباب المتطلّع إلى الحداثيّة فبدأت تظهر مبادرات تجديديّة هامّة وبناء على كلّ هذا انطلق "بيان الأحد عشر" في تحريك الهمم فظهرت عديد المحاولات في شتى مجالات الإبداع ومنها طبعاً المسرح حيث واصل المسرح الجامعي تقديم أعمال

مسرحية جريئة كمرحلة "حديث الحجارة" للمرحوم فرحات يامون وإخراج علي راضي ومسرحية "ثم ماذا" و"إبراهيم الثاني" للسيد العلاتي ومن سوء الحظ توقف الإنتاج الجامعي ..

في المستوى الفني بعض الظواهر تفتت الانتباه وقد جاءت نتيجة تأثير الفكر اليساري آنذاك ومفهوم "الكتلة والتكتل" تحت راية إيديولوجية معينة وهذا ما أفرز أعمالاً جماعية تقوم على تحريك الطبقات الشعبية والتي عوّضت إن صحّ التشبيه "الجوق الكلاسيكي"، هذا التوجه فرض أيضاً اللباس الموحد للتعبير عن وحدة الفلاحين والكادحين من الشعب (Costumes de base) كما برزت موضوعة الحركات الجماعية والكورغرافيا وكلّها تصبّ في خاتمة الدفاع عن الفكر الاشتراكي والحلم بأن تصبح للكادحين الكلمة الفصل كما برزت ظاهرة الخطاب المباشر مع الجمهور ونزول الممثلين إلى القاعة للاختلاط بالجمهور بقصد التحريض والتأجيج على طريقة "بيسكاتور وبريشت" ولكن بشكل عشوائي وغير مدروس إذ أن جلّ هذه المحاولات جاءت عن طريق جمعيات الهواية أو المسرح المدرسي إلا أن تأثيرها على المسرح المحترفين كان بيتاً. فهؤلاء يحاولون طبعاً التمسك مع المطلوب في تلك الفترة والمطلوب من الشباب المثقف والمسائر للحركة السياسية، فشبّان تلك المرحلة ناشطون ضمّانون للمعرفة والتثقف يتأثرون بالشعراء اليساريين أو الثوريين كمظفر التواب ونزار قباني ومعين بيسو ويدر شاكر السياب والظاهر الهمامي والحبيب الزناد ومختار اللغماني وأدباء من نفس الطينة كالطيب صالح وغسان كنفاني ويوسف إدريس وكاتب ياسين والفريد فرج وعزالدين المدني وغيرهم. هذا إلى جانب السينمائيين الذين كرسوا الواقعية على غرار توفيق صالح وصلاح أبو سيف ويوسف شاهين وهاني جوهري ولخضر حامي وكانوا يفتحون منابر للمناقش والجدل وحتى الاختصام في نوادي السينما أو أيام قرطاج السينمائية وهي لا تزال في طور التأسيس ومهرجان قلبية لسينما الهواة ومهرجان قرنة لمسرح الهواة، هذا علاوة على الأسميات الشعرية

والقراءات الأدبية بدور الثقافة خاصة ابن رشيق وابن خلدون حيث تتكفّف الندوات والمعارض الخاصة بالفنون التشكيلية العصرية والمناولة للمدارس التقليدية ولانسي لقاءات المقاهي والجدل الساخن بين مختلف التّزعات .. وكذلك بروز المجموعات الموسيقية المنتمزة على غرار ناس الغيوان وجبل جلالة إلى جانب الشيخ إمام مارسال خليفة والتي أفرزت لدينا أولاد يومخلوف فيما بعد والبحث الموسيقي بقباس والحمامم البيض وإيمازيغن مع بروز الزين الصافي ومحمد بحر والهادي قلّة والمرحوم حمادي العجمي وغيرهم.

إذن تأثر المسرح بكلّ هذه الحركية في ظروف عربية سيّئة نتيجة هزيمة حرب جوان 1967 والكلّ أصبحوا يرجعون حساباتهم ويستنجون ويحاولون تحديد مواقعهم بالنسبة للعالم ... وفي سنة 1967 ظهرت الفرقة القارة بالكاف يديرها المنصف سويسي وكان أول إنتاج لها قدّم مع نخبة من خيرة الهواة : مسرحية "الهائي بوريلة" عن جورج دندان لموليار وهي قراءة عصرية حولها الانتباس إلى حالة راهنة في أوساط الإقطاعيين الذين يسيرون بهم يعملون إلى استغلال الضعفاء من الفلاحين ليطعموهم في الزّواج من بنات البرجوازيين الصغار الذين هم بدورهم يمتيزون بالجنس الخ ..

المنصف سويسي كان متأثراً إلى حدّ بعيد ببرتولد بريشت وقد سبق له أن أخرج مسرحية "السيد بونتيلا وتابه ماتي" تحت عنوان "لاك عرفي ولاني صانك" .. في الكاف وجد ممثلين موهوبين تفهّموا التيار الملحمي وأجادوا أداءه وما يكمن السرّ إذ أن المحاولات الكثيرة في التطرّق إلى الملحمية لم تنجح إلا نادراً لأنها استخدمت كموضة أو تقليعة ولم يقع التعمّق فيها إذ تناولوها حرفياً وبريشت كان براء إذ يقول: "إن أردتم أن تكونوا ملحميين فكونوا محلّيين واستجيبوا لظروفكم الخاصة ولمعطيات جمهوركم" .. أي أن تقليد "البرشيتية" هو "عدم البرشيتية" والمنصف سويسي فهم هذه المعادلة وقدّم عملاً مسرحياً مستجيباً لواقع البلاد في مرحلة دقيقة حيث التعاضد وكسر شوكة

العقلية البالية للإقطاعيين الذين لا يفكرون إلا في إرضاء غرائزهم ونزواتهم

وقد عمد السويسي إلى تناول الواقعية بشكل مكثف وحركة مدروسة حتى يبرز الجانب القدي للظواهر السلبيّة وذلك بتكريس " الكاريكاتور " بأداء قريب من الكوميديا الغنيّة بحيث تظهر الشخصيات السلبيّة كأقنعة بفضل ماكياج ذي ملامح بارزة.. رأينا إذن نمطا آخر من الأداء أبرز مواهب كان لها شأن كبير أمثال : محمد بن عثمان وسعاد محاسن وخديجة السويسي والهادي الزغلامي والهادي بومعيزة وعمار بوثلجة والمنجي الورفلي وناجية الورغي وعيسى حرّاث.. ونورالدين عزيزة وغيرهم.

هذا التوجّه في التفرّق إلى المسائل والأحداث الحارقة بشكل يشدّ توعية الجمهور سيتواصل بأكثر حدّة في مسرحيّة "الزّير سالم" لألفريد فرج والتي تناولت الوضع المتردّي للواقع العربي والغلاطات القائمة في ظلّ تغلغل الاستعمار الإسرائيلي.. هي تسقط شخصيات تاريخية على واقع زمان ولكن بشكل عار ومفصّوح باعتبار استخدام الملابس المسرحيّة Costumes de base والحركات الجماعيّة وحتى أدوات حديثة كالراديو مثلا.. إذن ركّب المنصف سويسي الموجة ولكن بشكل ذكيّ ومدروس ولصيق بواقعا ولكن الجانب الفنّي كان مكثفا وذا جماليّة ركيحة تقوم على التحرك الجماعي.

هذا التوجّه قد ازداد تأكّدا بفضل الكتابات القويّة لعزالدين المدني والتي عرف السويسي كيف يتناولها في الراهن رغم طابعها التاريخي التراثي والذي قصد به المدني "التاريخ يعيد نفسه إن تغافل المجتمع عن استخلاص العبر ممّا حدث في السابق". وكانت مسرحيّة ثورة الزّنج مثالا متطوّرا سوف يخدم الحركة المسرحيّة في المرحلة اللاحقة حيث أنّ المبدعين

الشبان سينسجون على هذا المنوال وسيكثر الجدل حول استغلال التراث وتوظيفه بشكل معاصر وفي محاولات عديدة لتقريب المسرح من الجمهور توالت الظاهرات وكلّ ظاهرة تصبح موضة وتنتعم.. ففي سنة 1971 ظهرت مسرحيّة "كل قول لاهي في نّوارو" لأحمد الكشباتي أنجزتها فرقة الكاف تحت إدارة السويسي وهي من إخراج عبد الله رواشد.. المسرحيّة لا تحكي حكاية وإنما تصوّر مشاهد ولقطات هزلية من الحياة اليومية تدور حول الهجرة وسليّاتها، الشعوذة.. التفاف الاجتماعي.. سوء التصرف في الإدارة.. السياحة.. الرياضة إلخ.. وبفضل الأداء الجيّد لكل الممثلين الذين ذكرناهم آنفا بالإضافة إلى أحمد السنوسي وعزيزة بوليبار كان لهذه المسرحيّة صدى كبير في مستوى الجمهوريّة وقد عرضت ما يقارب المائة وخمسين مرّة وأوقفت بسبب الارتجال إذ هي قابلة لذلك خصوصا وأنّ الممثلين قد فهموا الطريفة الرشيّة في الأداء. ونعني هنا أنّ الممثل يتوكّم على الشخصيّة التي يؤدّيها والجمهور يضحك ولكن في نفس الوقت يستوعب الدرس بوعيه الفطن منذ بداية العرض لأنّ المسرحيّة تقول بدءا "انظروا إلى أمراض مجتمعكم وغلبوا منها موقفا حكيما". وكتكل المسرحيّات البرشّيّة التي تكرّس التفرّب "Distanciation" فإنّ المقاطع الغنائيّة بعد كلّ مشهد تعلقّ على الأحداث أو تهينّ لأحداث أخرى وعلى هذا الأساس دخلت الأغاني بين المشاهد وأصبحت هي الأخرى موضة متواصلة إلى الآن.

هذا التطوّر الحاصل قد أعطى ثماره وأصبح الجمهور يذهب إلى المسرح بأعداد وافرة وشجّع ذلك على ظهور فرقة قفصة ثم القيروان فالمهدية وجندوبة وضاحية تونس الشمالية إلى جانب ظهور أوّل شركة ونعني المسرح الجديد .

التكوين المسرحي في تونس

معز المرباط

المسرحي. وقد برزت منذ بدايات المسرح التونسي وحتى قبيل ذلك مجرّد محاولات لتلقين التمثيل من طرف الممثلين القدامى أو الذين لهم خبرة نسبية أكثر من غيرهم⁽¹⁾.

ولعلّ أهم ما ميّز هذه المرحلة التأسيسية هو تجلر الوعي بخصوصيات فن التمثيل كفن مستقل بذاته وضرورة التمكن من تقنياته الحديثة بعد أن سادت على مدى سوات طويلة مقاربة بدائية لم ترفه سوى القدرة على الإنشاء البهيم والحلق للغة العربية، وذلك ناترا بالشرح المظري الذي استمدّ منه مسرحنا في فتراته الأولى أهمّ مميزات

إلاّ أنّه وبالرغم من هذه الخطوة العاسمة التي ساهمت في خلق مجال حيوي للتكوين المسرحي في تونس سريعا ما أضحي محورا أساسيا لإثراء الساحة المسرحية بالطاقات الشابة، فإنّه من الضروري التأكيد على قصور هذا التمشي على فرض نسق وأفكار جديدة توابك التورات التي عرفها الفن المسرحي في الغرب ومقاربات التكوين في مختلف اختصاصاته.

وفي مثل هذه الوضعية، نادى بعض الأصوات بضرورة دعم الاحتكاك بالتجارب المسرحية الغربية من خلال تخصيص منح لدراسة الفن المسرحي ببعض البلدان الأوروبية وهو ما سارعت إلى تحقيقه بلدية تونس بإسنادها منحة لحماادي الجزيري للدراسة

لقد مثل مجال التكوين المسرحي في تونس عنصرا ثابتا وأساسيا قامت عليه الممارسة المسرحية - ولا تزال - منذ أكثر من خمسين سنة، وذلك رغم الهزات والأزمات التي عطلت مساره وهذت مرارا كينونته.

فمنذ بداياته سنة 1951 من خلال تجربة مدرسة التمثيل العربي - وإلى اليوم - شهد هذا المجال تنوعا في المقاربات الجمالية والبيداغوجية التي قام عليها وتطوّرا في هيكلته، أفصيا إلى تجربة حق مساقتها والخوض في إشكالياتها لتبني خصوصيتها وحقانها

وإذ لا يتسع لنا المجال هنا لدراسة تفصيلية لهذه التجربة فإننا سنحاول من خلال الوشوف على أبرز سماتها رسم صورة لها تمزج ما بين نعمة الطفولة وتجاعيد الخمسين وتعكس مفارقاتها وتشعب ميولاتها. ولربما ساهم مثل هذا التوجه في دفع الاهتمام بموضوع بقي إلى اليوم سجين بعض محاولات البحث وحوارات المختصين والدارسين.

تعتبر مدرسة التمثيل العربي التي تأسست في فيفري 1951 بدعم وتحت إشراف جمعية الدفاع عن المسرح التونسي، وتمويل من إدارة العلوم والمعارف، أزل مدرسة رسمية للتمثيل بتونس. فكما يؤكّد الباحث محمد مسعود ادريس في كتابه دراسات في تاريخ المسرح التونسي: "لم يتلق الممثلون الأوائل تكوينا أكاديميا ولا حتى دورا ما من مختصين في الفن

بمدرسة Denis D'INES بباريس (2) ولقد أخذ هذا الخيار يتدعم إلى أن بلغ أوجه في أواخر الستينات عندما تقرّر إسناد عدد من المنح إلى شبان من بينهم الفاضل الجمابي، الفاضل الجزيري، محمد ادریس، توفيق الجبالي، رؤوف بن عمر، الحبيب المعروف. وذلك كتقليد تكوين مسرحي في بلدان مثل فرنسا، أنقشوا أو إيطاليا.

والحقيقة أنّ تأخر التفاعل مع المرجعيّات الغربيّة الحديثة الذي لم يتحقّق إلّا من خلال جيل السبعينات لم يمكن السبب الوحيد في تذبذب نشاط التكوين المسرحي في تونس وفشله خلال مراحله الأولى في إرساء تقاليد راسخة في هذا المجال. فبالإضافة إلى هذا العنصر، بإمكاننا أن نقف عند عدد آخر من الملاحظات من شأنها تحديد صورة أدقّ عن واقع هذا التكوين منذ نشأته إلى بداية الثمانينات من القرن الماضي

إنّ أبرز ما يمكن ملاحظته في هذا الجانب هو التغيرات المتعددة التي مسّت هيكلته ومضامين التكوين. فبعد سنوات قليلة من نشأتها، تحلّت مدرسة التمثيل العربي سنة 1959 إلى مركز للفن المسرحي وتمّ دمجها تحت إشراف وزارة الثقافة. وعرفت هذه المؤسسة تحوّلًا جديدًا سنة 1982 عندما اتخذت تسمية المعهد العالي للفن المسرحي وتم إخضاعها لإشراف مزدوج من طرف وزارة الثقافة ووزارة التعليم العالي والبحث العلمي. ولضمان نجاعة أكبر في تسيير هذه المؤسسة نشأت الاستجابة في نهاية التسعينات للمطالب الداعية لإخضاعها كليًا لوزارة التعليم العالي والبحث العلمي.

وتعكس هذه التوجهات في حقيقة الأمر غياب استراتيجية واضحة لتوجهات التكوين المسرحي وأهدافه، حيث اكتفت مؤسسة التكوين لوقت طويل ببرامج تدرس "مرتجلة" غاب عنها التخطيط وتأثرت سلبًا بقلة الإمكانيات المخصصة لتأطيرها. فانتقال مدرسة التمثيل العربي إلى مركز للفن المسرحي أملت أساسًا التوجهات السياسية للدولة الحديثة الراقية في وضع أسس وأطر تساعد في بنائها. وحيث أنّ المسرح لم يكن ليمثل

إحدى أولويات سياسة الدولة الفنيّة، فقد بقي محال التكوين المسرحي مهمّشًا. وتجلّى ذلك خصوصًا في غياب أطر تحدد أهدافه وتوجهاته فكان أن تمّ قبول الطلبة دون اشتراط مستوى تعليمي معيّن والإكتفاء بتدريس بعض المواد المستمدة من التكوين المسرحي التقليدي التي حاول البعض الإجتهد في تطويرها. كما أوجد التفسير المتكرر لهيمنة المشرفة على التكوين من مدير ومكونين حالة من عدم الإستقرار، أفرزت إضطرابات متعددة على مستوى نشاط المؤسسة. ويمكن أن نلاحظ في هذا السياق التفاوت الكبير الحاصل على مستوى عدد خريجي مركز الفن المسرحي والذي سجّل تراجعًا بنسبة ناهزت الـ 50% خلال الفترة الممتدة من 1962 إلى 1964 وذلك مقارنة بالسنوات التي سبقتها (3).

هذه الوضعية متأتية أساسًا على ما يبدو من غياب آفاق واضحة للتكوين، الأمر الذي دفع بالعديد من الطلبة إلى الإنقطاع عن الدراسة والقبول بالعمل ببعض الفرق المسرحيّة كالفرة البلدية أو الفرق الجهويّة والفازة، أو لتأخذ وجهة أخرى في الحياة غير المسرح.

ولمعالجة هذا الوضع المتّزّي تمّت دعوة عدد من الطلبة الذين استفادوا من المنح الدراسية بالخارج والذين أتموا لتوّهم تكوينهم، وتكليفهم بمهمّة الإشراف والتأطير اليداغوجي والعلمي بمركز الفن المسرحي.

ويمجّد أن أخذت على عاتقها هذه المسؤولية، قامت المجموعة المتكوّنة من الفاضل الجمابي، الفاضل الجزيري، محمد ادریس، توفيق الجبالي والحبيب المروقي بوضع استراتيجية جديدة للتكوين كان من أهمّ نقاطها إدخال تحسينات على الفضاءات المخصّصة للدروس (كنسبة العمران) والقطع تمامًا مع البرنامج القديم واستبداله ببرنامج جديد قائم على مقاربات ومناهج عصريّة. كما وقع إقرار مبدأ الحصول على شهادة البكالوريا والنجاح في اختبارات الدخول للالتحاق بالمركز.

ولقد حققت هذه التجربة على الرغم من قصر مدّتها

إلى بروز أزمة في صفوف طلبة المعهد بداية من سنة 1997. وجاءت المطالب التي تقدّم بها الطلبة إلى وزير الثقافة لتعكس ما يعايشونه من مشاكل في تكوينهم حيث تمّ التركيز على النقاط التالية:

- المناذة بوضع المعهد العالي للفن المسرحي تحت الإشراف الكامل لوزارة التعليم العالي والبحث العلمي حتى يقع تفادي سلبات الإشراف المزدوج.

- تخصيص فضاءات جديدة قادرة على استيعاب مختلف أنشطة التكوين المسرحي وتوفير الإمكانيات المادية والتقنية لإنجاحها.

- تطوير برامج التكوين وتلافي النقص الموجودة على مستوى التأطير.

- فتح آفاق التشغيل أمام خريجي المعهد.

بعدا عن المظرفة التي شهدت بروز الأزمة جاءت هذه المطالب لتكشف ضرورة المرور إلى مرحلة جديدة من التطوّر لمعالجة التكوين ومواكبة واقع جديد - ما فتئ يطرأ على المجتمع والمجال المسرحي والفني عامة.

هكذا وبمبدأ أن التخصّص أبعاد المعادلة الصعبة للتكوين المسرحي في تونس بات من الممكن معالجة المشاكل التي أعاقَت تطوّرهُ بشكل إيجابي وفعال. فتمّ في مرحلة أولى إقرار وضع المعهد العالي للفنّ المسرحي تحت الإشراف الكامل لوزارة التعليم العالي والبحث العلمي وتخصيص ميزانية جديدة لتهيئة الفضاءات المخصصة للتكوين التي تمّ نقلها من جديد إلى كنيسة العرمان.

وتواصل العمل في هذا الاتجاه حيث تمّ منذ بضع سنوات وضع خطة جديدة لبرامج التكوين كان من بين أولوياتها الالتزام بأهداف وتوجّهات واضحة من شأنها تحديد برنامج عصري، ثري ومتكامل يستجيب لطلعات الدارسين والمهتمين بالمجال المسرحي، كما تمّ تطوير مجالات التكوين من خلال فتح شعب واختصاصات جديدة إضافة لاختصاص الإبداع والإنتاج الذي تحوّل إلى اختصاص التمثيل والإخراج واختصاص التنشيط

- من 1974 إلى 1978 - ثورة حقيقية في مجال التكوين المسرحي في تونس، واكبت ما بدأت تحقيقه نفس المجموعة من ثورة على مستوى الفعل الفني في فتح الآفاق أمام جيل جديد من الطلبة حيث تمكن عدد منهم من مواصلة الدراسة بفرنسا والاتّجاه نحو البحث العلمي والتعليم العالي(4).

وعلى إثر خلاف مع وزارة الإشراف قامت المجموعة المتكوّنة من المفاضل الجعابي، الفاضل الجزيري، محمد ادريس والحبيب المسروقي بتقديم استقالة جماعية وهو ما أدّى إلى حصول فراغ كبير على مستوى التأطير أثر سلبا على نشاط مركز الفن المسرحي. وكاد أن يفضي به إلى الجمود. هذه الوضعية دامت قرابة الثلاث سنوات وانتهت بانخراط قرار بعث المعهد العالي للفنّ المسرحي تحت إشراف مزدوج من وزارتي الثقافة والتعليم العالي والبحث العلمي. وانطلق نشاط هذه المؤسسة التي قامت على أنقاض مركز الفن المسرحي سنة 1982، بإكست برامجها صيغة جامعية أكاديمية كان الهدف من ورائها دمج التكوين المسرحي ضمن منظومة التعليم العالي مع السعي إلى مراعاة خصوصياته. هذا التحول الجديد جاء إلهاماً لشك كحصوله للتجارب السابقة وكتكريس لمرحلة جديدة من التكوين المسرحي أراد مخططها ضمان هيكلة عصرية تدعم النشاط الفني المتميّز للساحة المسرحية التونسية في أواخر السبعينات وعلى مدى العشرة التي تلتها.

المؤكد أنّه بالرغم من الصعوبات التي واجهته، فقد تمكن المعهد العالي للفنّ المسرحي من تحقيق جزء كبير من الرهانات التي أنشأه من أجلها ولعل أهمّها استقطاب أعداد متزايدة من الطلبة من مختلف أنحاء الجمهورية وإضفاء مصداقية أكبر للتكوين. ولقد نجح جزء هامّ من خريجي المعهد في فرض أنفسهم على الساحة المسرحية والفنية في حين توجّه عدد هامّ منهم للتدريس بعد أن تمّ انتدابهم من طرف وزارة التربية. هذا النجاح يبقى في حقيقة الأمر نسبيا إذا ما أخذنا بعين الاعتبار النقص والعثرات التي عرفتها تجربة المعهد العالي للفنّ المسرحي خلال الفترات الأولى من نشاطه والتي أدّت تدريجيا

والتدريس الذي عوض باختصاص مسرح الناشئة. وتكون الشعب الجديدة في اختصاصات تقنيات المسرح وفنون العرض (الإضاءة والصوت) ومجال التصرف في الإنتاج الدرامي، إضافة إلى اختصاص فنون مسرح العرائس الذي انطلق التكوين فيه سنة 2007.

اليوم ويعد أكثر من خمسين سنة على نشأته، بلغ التكوين المسرحي في تونس مرحلة من الضجج أفروزت تجارب جديدة أبرزها إنشاء معهد عال جديد للتكوين المسرحي بعينينة الكاف، ويحت دروس في فنّ الممثل للمبتدئين ببعض القضاة المسرحية الخاصة. تواصل مثل هذا النجاح يبقى رهين وعي متجدد بالرهانات القادمة ومواصلة الاجتهاد في تطوير أطور ومقومات التكوين المسرحي ضمن أفرجه أعلى درجات الكفاءة العلمية والحرقة.

الهوامش والإحالات

- (1) محمد مسعود ادريس، دراسات في تاريخ المسرح التونسي، 1978 - 1979، منشورات المعهد العالي للفن المسرحي - دار صحر للنشر، 1981، ص 174.
- (2) المرجع السابق.
- (3) معز حمزة، خوجي، مؤسسات التكوين المسرحي تونس، 1975 - 1980، رسالة تزج، تأطير الأستاذ عز الدين العباسي، المعهد العالي للفن المسرحي، 1985.
- (4) حصص بالذكر الأستاذة عبد الله العباسي، فني العكاز، رفيد بدميلة ديس يدرسون حاليا بالمعهد العالي للفن المسرحي بتونس.

مسرحية شجرة الدر

عز الدين المدني

شرح أسباب كتابة هذه المسرحية:

عندما أتى الشريف خزندار وفرانسواز قرونڊ بمسرحية «جوليا دومنا» إلى تونس في صيف سنة 1990 وتم عرضها على مسرح «فو» بمدينة قرطاج لم يكن في سابق علمي أنني سأعارضها بمسرحية لي لائني أحببت مسرحيتها من خلال تأني تمثيل الفنانة ميري معلوف ذات البراعة الفائقة والمخلق الفني الدقيق.

ومسرحيتي «المعارضة» لـ «جوليا دومنا» هي «شجرة الدر»، التي مر على تصوّر لها زهاء عشر سنوات وقد تزايد، وعلى كتابتها وخلق شخصياتها ونحت خطابها المتعدد. ولكن هذه الكتابة لم تمهلي، فغاصرتني وحاصرتني وضغطتني طوال سنوات إلى أن صار موضوعها، وشكلها الفني، وأسلوب لغتها، ومستوى إلقاء كلماتها من على خشبة المسرح، وإيقاعاتها المتناغمة، وجمالياتها الدرامية كالسواس القهري حتى زارتنى وجوه شخصياتها وتفاصيل أحداثها.

كتابة هذه المسرحية كالوحش الضاري يدور حولي ليهاجمني. فكان لا بدّ من ترويضه سنوات إلى أن ينقاد مطيعاً خاضعاً.

وصادف أن شاهدت «جوليا دومنا» بعد ذلك وأصغيت إلى نصّها يُلقى من على الرّكح. فرايت أنّ الدّور هو دور «شجرة الدر» وأنّ التمثيل والإخراج والسينوغرافيا وجميع اللّوازم هي «شجرة الدر»، فكان لي امتلكت «جوليا دومنا» وكأني أنا الذي كتبها ومسرحتها وقدمتها إلى الجمهور. فهذا التطابق غريب ولم أضجّ منه إلا بعد زمن.

وأقول: لِمَ لا تكون «شجرة الدر» معارضة لـ «جوليا دومنا»؟ إذ أنّ لي تجربة سابقة في شأن المعارضة. ألم أكتب مسرحية «التريع والتدوير»؟ وهي معارضة لكتاب «التريع والتدوير» الذي ألقى فيه الجاحظ أسئلته على شخصية خيالية اسمها أحمد بن عبد الوهاب أخرجه بها غاية الإخراج وأفحمه. وإذا كان أحمد بن عبد الوهاب صامتا على طول صفحات كتاب الجاحظ فإنه في مسرحيتي يتكلّم ويحجب الجاحظ، ويزيد فيليقي أسئلة مفحمة على خصمه.

غير أنّ تجربة مسرحية «شجرة الدر» تختلف كلياً عن مسرحية «التريع والتدوير» من حيث استغلال مقولة «المعارضة» الأدبية العربية المريقة. فمن لم يعرف ممّا المعارضات الشعرية لقصيد الحصري القيرواني: ليال الصبّ؟

افتتاح مهرجان مسرحي بالقاهرة وفي عمان بالأردن.
وقد لاقت نجاحا جماهيريا عظيما.

- 1 -

شجرة الدر بزيتا السلطاني حائرة، خائفة. جاريتها
ناريمان تتبعها. موسيقى حزينة.

السلام عليك يا سيد الأنهار يا نيل، والأمان، كلما
نور صبح وتألئ نجم الزهرة في ظلمة الكون.

زواهي رزعتني فأخرجتني ! أتيتك يا بحر المحبة
والوفاء بعد هجر طويل متى لألود بك مجددا !

لكم يرح بي الشوق إلى بهجتك الأخاذة الساحرة
وجلالك الربوبي ! دائما كنتُ أحزن إلى سكتك
السلطانية القاهرة الشامخة تحت ظل الأهرامات
الخالدة

وجهك في وجهي. أنا أراك وأنت تراني. ما هذا
التلون ! انجلي يا نيل ! لطالما أغويتني بحنانك.
حذرتني بما تحب، سامرتني هذه الليلة بما لا أحب !
أنا شجرة الدر، عشقتك إلى قمة الوله والجنون،
وجاريتك الخاضعة المطيعة على الدوام ! مرني بما
تشتهي.

لو كنتُ عذراء لوهنتك جسمي قربانا لمياحك
المخضبة. أليست مياحك هي التي كانت أصل الحياة ؟
ألسنت أنت الذي وهبتنا مصر وخيراتنا العميمة ؟
تباركت هباتك ! ... ولكن، مرّت السنون وانقلب ربيع
عمري إلى شبه خريف ...

أولا تذكر ما بحث به لك يوم أقبلت عليك أول مرة
من فجاج الأناضول، وأحلامي الوردية تدفعني إليك،
فرايت في أسواق حلب شهاب الذين الشهوردي في
مرقعة المتصوفين، وهو يصف للعميان مواكب النور،
ويشرح للصم وللعمى وللعجز بحار النور ؟ ! ثم عاج

ذلك أن «شجرة الدر» تستعير جماليتها الدرامية في
خطوطها العريضة من «جوليا دونا» دون الموضوع
طبعا، ودن أسلوب اللغة، وتكوين الشخصية الرئيسية
ومستوى الخطاب وتوعيته، وتصوير الأحداث، رغم
أن بينهما حوارا، بل قل : هناك إضاءات يعكس بعضها
بعضا بين هذه وتلك كمرأتين الواحدة مقابل الأخرى
إن صحت هذه الصورة، حتى تكون المسرحية الثانية
على بصمة المسرحية الأولى، كالحافر على الحافر
كما كان يعتبر العرب القدامي

وهكذا نلاحظ أن بعض مقولات الشعر العربي
القديم مازالت صالحة لكي تثرى بجماليتها المسرح
العربي الحديث.

وقد وجدت مسرحية «التريع والتدوير» صدق
كثيرا لدى الجمهور، وتم إخراجها بخمسة إخراجات
مختلفة :

- إخراجي الممنوع سنة 1978

- إخراج الفنان عبد الرووف الباسطي بتونس وتمثيل
المأسوف عليه الفنان نور الدين عزيزة وعشيرته في
التلفزيون التونسي.

- إخراج الفنان سمير العصفوري مدير مسرح
الطليلة بالقاهرة وقد تم عرضها طوال موسم مسرحي
في منتصف الثمانينات الماضية.

- إخراج عراقي في المعهد العالي للفن المسرحي
ببغداد.

- إخراج جزائري في الجزائر العاصمة.

وإني أرجو أن تلقى «شجرة الدر» إقبالا كما لاقت
«التريع والتدوير».

وفعلّا، فلقد أخرجت الفنانة الكبيرة زهيره بن
عمار مسرحية «شجرة الدر» ومثلتها. وقد قدّمتها
بإخراجها وتمثيلها لأول مرة يوم 3 فيفري 2007
بتونس العاصمة. ثم قدّمتها في حفلات متعدّدة جدّا
داخل تونس وخارجها، وأذكر على سبيل المثال في

وطفنا بالحجر الأسود، وابتهلنا لله، وعلى رؤوسنا الحمام العاشق يهدل في الحرم المكي بين المثلثة حمداً وسلاماً وأماناً ونحن في خشوع. لكن، لم أعرف كيف غاب عنا أبو الفتوح بعد انقضاء فريضة الحج. إلى أين انصرف؟ هل جاء أجله أم ذهب لقضاء بعض الشؤون؟ لا يدري أحد! وحام الخوف والشك في مصيرنا! إلا أن قائد قافلة الجوّاري استأنف المسير - لا بدّ يأمر من أبي الفتوح- عبر البراري القاحلة المخيفة إلى صنعاء اليمن، وقد أوشك زائدنا من الطعام والماء والصبر على النّفاذ. وما كدنا نرفع أبواب مدينة السلطنة بلفيس حتى حاصرنا عساكر والي مكة المكرمة وسيفهم تلمع تحت الأسوار على ضوء المشاعل : أين ذلك الجاسوس الخيث؟ أين المتآمر التماس على والينا والي مكة؟

سألناهم: ومن هو هذا؟ أجابوا : وكيل السلطان أبو الفتوح العجوز لعنه الله! ولا أصف لك يا بحر النيل امتياعنا من أبي المفتوح! قلنا راجعين لا من حيث جئنا بل سلطنا طريق عدن ومنها إلى ظفار ونزوى وعمان ثم إلى أنجاء الخليج العربي. وبينما كنا نجد في السّير بحر بلاد البحرين إذ مرز بغنة أبو الفتوح، لكأنه نجم من خلف كثبان الصحراء، على رأس قافلة مثقلة بالخيرات وبالبركة. تنفّست الصّعداء، ورجعت لي الزّوج، واطمان في القلب. سأله عن أسباب غيابه. ما أجابني إلا بابتسامة خبيثة ساخرة ثمّ بالسكوت القلق الكثيف. وماهي إلا بضعة أسابيع حتى صحتنا في أرض الكنانة، والفجر متفلق، والثور غامر، ونحن على مقربة من ضفاف بحر النيل العظيم. هذا يوم العرس قد حل! أول ما فعلت رميت بنفسي كالعاشقة المتيمة بين أحضانها، في أمواجه الرقيقة الهادئة، على طميه اللّزج لأتحسّ حرارته بل دفءه وحنانه، لأشتم نسيمه المتأله السّرمديّ، رميت بشبابي الفاخرة، بمصروفي التّيس، بكحلي وسواكي وجنّاتي لأشجّر من كلّ ما زنتني به أبو الفتوح طلاً سيّ للظهر وللعرّة وللخلود!

بي النّحاس الشّقيّ نحو ميناء إسكندرون، ففررت من قُبضته علني أركب السّفينة إليك. ولكنّ ذلك البائس الشّقيّ عثر عليّ فأجبرني على الاستعراض في أسواق النّخاسة في حماء وحمص واللّاذيّة وطرسوس. أمّا في دمشق فمسكّت بالقلم فسقطت، وبالعودة ففرقت، وحفظت الشّعْر فغثيت، ونقرت الذّف فرقصت، وتعلّمت رسم حروف الهجاء. وكبت اسمك البيهيّ بالقلم الأيوبي العريض، ورفعت صوتي بالغناء في أوّل لحن لي على مقام الحجاز حتى حدتني أنيغ الفيان وأحسنهنّ صوتاً ودلالاً :

أبدأ تحنّ إليكم الأرواح
ووصلكم ريحانها والراح
وقلوب أهل ودادكم تشاقكم

والى للبيد لفاتكم تزّواح
وارحمتما للعاشقين تكلفوا

بشّر المحبّة والهوى فضاح
في سوق عزة وقعت عليّ عين أبي الفتوح نذر كالحذر
وكيل السلطان فقلّني عضواً عضواً، واستراني على الثّور
بأغلى الأسعار دهناً خالصاً. كان عارفاً بالنساء خبيراً،
بصيراً بالحواري. فتنّ بي على تقدّم سنّه الهالكة الخربة،
وقد شدّه الولع بمحاسن وشمانلي ودلالي، ودمره أدبي وفني. كان يسألني في الوقت بعد الوقت : من أين لك كل هذا يا حُميرتي؟ سألني حُميرة لأن شعري الفاوي المُرسّل حتى عجبتي كان أحمر ناراً، وخذي أزهر وردا، وجليدي دُرّاً لآلء، وعيني بحرية بجحر النيل. انتخيني جارية الجوّاري فعزلني عن الأعرىات لمأرب خاف إلا أنّه لم يستطع أن ينال متي شيئاً فلم يمستني. والعجيب في أمره أنّي سمعته يكي في شقّ شجرة الليل ويتحب : أحبّها، ولا أقدر عليها...!

ثمّ رحلنا إلى الحجاز، وقال : إنّ هذه الحُبّة إنّما هي حُبّة وداعي للذّنا ! فليخفر الله لي كلّ ما تقدّم من ذنوبي وما تأخر، إنّهُ لسميع مجيب ! وتطهرنا،

كل شيء ساكن هادئ حوالي، صامت يزعم،
كانه السكينة ولا سكينة. كل شيء آخرس يفرغ. لا بد
من مغالبة الموت! حتى جاريتي التي سمحوا بوجودها
إلى جانبي لتؤنسني هي بكماه أيضا. فلم لا تنطلق يا
نبيل إذن، يا عشير أيتامي وسلطاني، أريد منك كلمة
واحدة تشفي غليل من يتظر الموت، يا رفيق دربي
وروحي! جاريتي المسكونة بسحر، القائمة على
طقوس مواسمك، العارفة بأسرارك التي حفظها الدهر
في مكنونه قد نذرت على نفسها أن تعطرك بألف قينة
عطر يمنية إذا ما نجونا سالمين من الموت، آمنتين؛

- 2 -

هذي ندوري أنا. لتتمش روحك بصمغ شجر
المز في الأصبال والأصباح، ولتتمش أرواح جميع
من أحبتهم بمياهلك العذبة. شربوا حتى ثملوا،
واغسلوا فطهرها حتى تساموا نحو الأعالي

ودونك روح عطر الصندل، وهو عطري المفضل.
إنه سلوان لقلوب العذارى العاشقات / إنه نياطي
للعسكر القتلة، فزأنيحُه العبقة نشر بينهم المسامة
والأمن والسلام.

وكيف لي أن أنسى ما وعدتك به يوم قابلتك أول
مرة : دهن العود والمسك والعنبر؟ لقد جلبت أيام
سلطاني القناطر المقتطرة من دهن العود، وبعث أمراء
الممالك البحرية إلى الأرض الخراب لشراء المسك،
وأمرت السفن بحمل كل ما يُقرض من العنبر في
أسواق جزر بحر الفللمات وأرخييل سترنديب في بحر
الهند وبحر الصين. ألم تذكر لِمَ فاحت مياهلك التي
تجري حول جزيرة الزؤضة، أمام باب زويله مدخل
مدينة القاهرة المعزية؟

فلأنني أمرت بصبب مائة جرة مليئة بالعطور،
بالزهر، بالعطرشاء، بهاء الورد، بالتسرين على
أموالك الهادئة لنظهيرها من كل طاعون قادم ينالها
وينال شاربها.

ولأنني أمرت أيضا بحرق خمسين قنطارا من خشب
الداد، وعود القماري، وحجر الجاوي، وكل بخور
ثمين يرتفع دخانه الشذي في أجواك اللطيفة اللذيذة
تعتيما لكل ويا جارف محتمل حتى حسب الناس
أن القاهرة تلتهمها النيران، لا قدر الله ! ولكنهم لم
يلبثوا لحظة في خوفهم حتى تبيّنا ما شاهدت أعينهم
من عجائب مذهلة، وصدّقوا ما اشتتت أنوفهم من
الروائح الزكية الزاهرة. لكأن بابا من أبواب الجنة قد
فتح على مصراعيه ليهب منه سبعم مخملي رقيق أسعد
أرواحهم وأطرب نفوسهم وقلوبهم وأمتع عقولهم.

كل ذلك تم غداة الليلة التي دخل بي فيها سيدي
وسلطاني ورافع منزلي وشأنني الملك الصالح نجم
الذين برّد الله ثراه، وسناني بعدها جاريته الأولى،
واتخني محظيته الأثيرة إلى قلبه وعينه وعقله من بين
ألف محظية ومحظي وجارية وقينة وغانية وغلّام.

وأهداني قصرا منيفا مذهشا، وقلادة السلطنة من
الألحاس والقرّ والزبرجد والزمرّد، وثوبا مُطرفا من
القماش من نتاج دار الطراز السلطانية.

وأعظم عليّ لأن أصبحته كلّ صباح بإهدائه وردة
حمرء دمشقية مدى الحياة ! وإذا ما توفاه الله - وكلّ
نفس ذائقة الموت - أن أزيّن ثوبه في كلّ زيارة بوردة
حمرء دمشقية مدى حياتي.

واشترطت عليه أن يرى فيّ جميع النساء. فلا
أريد ضرة ولا ضرار من الجوّاري والغواني أو من
الغلمان والحرائر، فيكون كله لي وأكون كلي له.
وأشهد أنه وفي بعده إلى أن توفي محاربًا في مدينة
المنصورة.

ولأنني أمرت بإيقاد جميع مشاعل القصور في
جزيرة الزؤضة، والقناديل والمصابيح والفوانيس في
القلاع والأبراج، والشموع الملوّنة في أحياء القاهرة
المحروسة وأمام أبوابها الآمنة، وفي القسطنطين وفي
القطائع ودروبها وحاراتها ومحلاتها كافة، وفي بيوت
الله، وأعلى المآذن والصوامع، والزوايا والمدارس

والتكايا، والقناطر والجسور، وعلى صواري المراكب والتفنن والحركات الحربية ليلة ميلاد ابني خليل. فأنا شجرة الدرّ أم خليل، ووالده هو الملك الصالح نجم الدين أيوب. فعكست يا نيل، يا ملاة بؤحي، أضواء السماء والأرض حتى فجرت ينبيع النور في الدنيا احتفاء بميلاد ابني خليل..

عند ذلك ستماني ولي نعمتي وسلطاني أم ولد بجميع ما لديّ من حقوق سلطانية في سلطنة صلاح الدين الأيوبي: مصر والشام وشمال عراق العرب واليمن. وكلفني بشهود مجالس الملك، وإيوان الحكم، وديوان الإنشاء والعلامة، ودار القضاء الأعلى، وديوان المظالم، وديوان السكّة والضرب، ودار الصناعة، ودار السلاح، وديوان الممالك، والأجناد، والخيّالة، ومشاة العسكر الأكراد والتركمان والجراكسة الغلاظ الجفافة، والمتطوّعين للجهاد في سبيل الله أيام السلم - على قلّتها - وزمن الحرب. فكانه وضع كل ثقله بي في إيوان الحكم المليء بالمنافقين والمُدّاحين الكذّابين والأعوان نصفهم خونة ونصفهم الآخر جواسيس. كأنه أعطاني شطر سلطنته

وضاعف عدد حراسي من الترك والأرمن والبربر، وعدد خدّامي من الزنج، وعدد حشمي من الزوم والصفالية. ورسم أن يحيطني أمراء الجيوش بتحتية السلطنة. وكلفني بمهمات سرّية فأكون عينا ساهرة لا تنام على ديوان البريد مأوى بعض الخونة والجواسيس والمنامرين والدّسّاسين، وهم دائماً على أهبة لبيع المدائن والأمصّار وحتى البلاد إلى التتار والإفرنج. إنّك يا شجرة الدرّ أن تغفلي عن حركة الحمام الرّاجل الذي يحمل إليهم الرّسائل السّرية، وعن جهة قدومه وجهة اتجاهه... خطراً! افتحي عينيك، وحقق النظر، واسترقي السمع إلى همهمتهم ووشوشتهم، وحلي شفرة رموزهم وعلاماتهم وإصطلاحاتهم وإشاراتهم الخفية وحتى أسباب صحتهم. وإذا ما شككت فيهم فدونك السيف، اقتلهم قتلاً ذريعاً.

أتذكّر تلك العرّافة القديمة، وأنا مازلت صبيّة

صغيرة مع أمي في جبال الأناضول، اعترضت سيلينا، وقالت: إنّها قدمت من جهة منابع نهر الفرات. مسكنتي، وشرعت تنقرّس في ملامح وجهي، وتفتّحها واحداً واحداً، وهي مستغوية! لم تصدّق ما قالت لها ملامحي. تجرّأت فجأة وصرخت: سوف تكونين يا بنتي أميرة، ملكة، سلطنة!... أطردتها أمي، وسبّتها، وشتمتها: أو تسخرين منّي يا خشاعة يا أفافة يا بنت الزّنى!؟ يا حسرتي! لو كانت أمي حيّة لشهدت سلطنتي الملك نجم الدين أيوب والد ولدي جليل يضع على رأسي التاج في إيوان السلطنة للإشراف على مجلس أمراء الجيوش. آه يا أمي! لو كنت حيّة!... لرأت بعينها مندهشة كيف توليت رئاسة الأمراء والحراس يحملون شعار الدّولة! لرأت بعينها امتعاض الفقهاء وشيوخ الإسلام في صمت ثقيل منّي، من المرأة التي ترأس الرّجال الأشدّاء!

- 3 -

أيّ خليل! يا وحدي ويا فلذة كبد الحوي. لو كنت حيّة لورّكت السلطنة بعدي، لترتعت على عرش سلطنة القاهرة ومصر، دمشق وحلب وحماة وحمص وكلّ الشّام إلى خليج العقبة بما في ذلك قبة الصّخرة وبيت المقدس وفلسطين، وكذلك شمال عراق العرب، واليمن. فأنت وريثي الشرعي، وريث أبيك الملك الصّالح المجاهد الشّهيد.

لقد علّقت جميع آمالي وطموحاتي عليك. كنت أرقى التّأزّف، وقلقي، ووجعي، وسهادي الدّائم لأنّي كنت مشغولة عنك بتدبير شؤون السلطنة وبمحاربة الغزاة البرابرة. ضيّعتك رضيها بين أحضان المرضعات البدويات. ضيّعتك صغيراً بين أيدي الحاضنات المأجورات. وعندما اشتدّ عودك وكبرت فقدتك في ما كان يقدّمه إليك الخصيان والخدم والحشم من خدمات سلطانية ومعاملات لا حبّ فيها ولا حنان.

عشت وحيدا ومِت كاليتم. فاللّوم عليّ! قل لي
من سَمِّك؟ فجأة مرضت وفجأة مِت وسرعان ما
واروك التراب!

كنت غائبة عن القاهرة يا ولدي، أقود مع أهلك
الجيش لصدّ العدوان. هذا عذري عن إهمالي إليك.
ألم أكفّ من يراعك؟ كلّتهم! كلّتهم!

صدّفتني يا خليل: كان أبوك مشرفا على الموت.
لم يخبرني أحد عن مرضك المفاجئ. كيف أفعل؟
هل أترك أباك؟ هل أخليه يحضر وحيدا؟ لا يؤنسه
أحد ولا يداويه أحد؟ ولما طال احتضاره أوكل وضع
خطة المعركة إليّ وإلى أمير الجيوش عز الدين أيبك
التركماني. حضوري كان مسألة حياة أو موت!
ولنحش نحن وليمت الأعادي! أراد أبوك السلطان أن
تكون معركة فاصلة نهزم فيها جيش الأقرنج وأسطوله
ومنجنقاته شرّ هزيمة حتى لا يعيدوا الكرة من جديد.
ينبغي ألا تتصوّر أنني سيتك ولو لحظة واحدة، حتى
إنّي كنت أفر بأبيك من معسكر إلى آخر وقت الفجر وأنا
أفكر فيك، وهو ما يتفكّ يسعل ويسعل إلى أن يهد
صدره ويتقبّأ رتبه بالدماء! وأفكر فيك وأنا أفر بأبيك
وقت الكرّ والهجوم بالخيالة الخوارزمية، والمشاة
الأكراد، والمتطوعة الغلاط الشداد الوافدين علينا من
جميع الأفاق. ونحمل على المعتدين حملة عتتر بن
شداد فلا تبقي ولا تذر!

كنت أركبا ورائي على فرسي الأبلق. أراك ورائي وأنا
أمر بسيفي المسلول نحو مواقع الأعداء. أتقدّم مع أمير
الجيوش خيالتنا العتاة كالشياطين، المسرعين في سرعة
ومضات اليرق، أمرهم بالزحف كالأعاصير العاتية صفّا
متراصا واحدا على خيالة العدو المتقلبن بجليد القروح
والزّرود والخوذات والسيوف والزّماح والذبابيس. إليك
يا خليل أن تسقط! شدّني إليك! أسكنني من زرودي!
أبوك تركناه على قمة الزّروة بحرسه. أسكنني يا خليل
ولا تسقط، ولا تتركني وحيدة!

نهاجم بما تقدّر عليه من الهجوم رغم خيانة

المأجورين أبناء الكلب الذين سلّموا مفاتيح المدينة
إلى البرابرة العزاة كالمتصرين. أما نحن فقد خدعناهم
فتظاهروا بالإنسحاب الإنهزامي من المدينة التي سقطت
في أيديهم، ونحن نستتجد بالتّيل العظيم. فلبّي
استفانتنا، وقد حطّمنا الحواجز، وكسّرنا السدود التي
تحبس مياهه، وتكبّل ترعاه. وفاض بحر التّيل...

يا نيل! أيها النّهر المبارك العظيم، ضحّم مياهك كما
تفعل في مواسمك، وأخرج طميك الثّقيل من أغوار
جوفك، وضاعف سرعة سيولك وأمواجك، وزمجر،
ولتكن الأحناش، والتّعالين، وعقارب الصّحراء، ودود
الأرض، والتماسيح جنودك وأعوانك، وأطلق الهوامّ
السّامة معزّزة بألاف مؤلفة من العقيان والبزاة والتّسور
عليهم! يا نيل، أنت احتضنت ولدي خليل يوم ميلاده
أنت غسلته بمياهك، أنت طهرته بعد نزوله من جوفي.
أنت فرحتنا وسعادتنا، أستغيث بك، أنت جيشنا الباسل
الذي يحميننا، وأنت قلعتنا الحصينة التي تقينا شرّ البشر!
صرّك الله.

وما هي إلا ليلة ظلماء سوداء مرعبة السّواد حتى
أغرق التّيل وطميه وطفله وطنه وسلحه جيش الغزاة
الأقرنج الرّابّة. لم ينج منهم أحد إلا ملكهم.
فوثبت عليه، ورُميت به في الأسر. وما هو يرصف
في الأغلال والقيود سجيناً ذليلاً مهيناً في دار قاضي
مدينة دمايط حرسها الله. ألا يعلم أنّ بحر التّيل ياكل
المعتدين الظّالمين؟

بعد رجوعي إلى قلعة جزيرة الزّوضة، وبنود
التّصر خفاقة والفرحة عاتية، أتاني نيمك يا ولدي
الحبيب، فلم أع كيف سقطت من على فرسي الأبلق
كما سقطت أنت يا خليل في هاوية الموت، وسقط
أبوك الملك الصّالح في حفير الموت! الموت!
ودموعي تنهمر، تنهمر، تنهمر كشلالات التّيل ليلا
ونهاراً وأياماً وأسابيع. لم يبق لي أحد يا خليل، وبُرد
الحداد وصقيع جدران القصر يلفّني من كلّ جانب.
الله الله في أمري! لم يبق لي إلا أن ألوذ بعزّ التّين
أبيك عوني المطيع وسندي. ولا إله إلا الله!...

يا شجرة الخير - سوف أبرأ من مرضي وأنهض يقوم
التين الأصفر على خيل التثار والمنول الزاحفين تحت
هبوب من الحلزون الأصفر أين غياث الذين؟ ابني غياث
طوران شاه؟ السماء يخلق التابعة في تاج الملكوت.
غاب عتي خليل وغاب عتي طوران ضاع ملكي شاه
ابني السلطان المتظر! أبعدته أيضا؟ تحلق عقاء بيضاء
من وادي عبق على ساقها بالياقوت وهي تنوح : لتيك
وسعديك! رأته يلثم يدك ورجليك ويقتل ركتيك . يا
البراق يحل الحوت الأكبر في ظل شجرة المنتهى الدّر
والجوهر . تتناوم تحالم تنهات يقبل شفيتك . عفاريت
على كف شيطان خصي .

ثم لفظ نفسه الأخير، وهو يتشهد، ويتسم لي
كالشمس في الصباح الجديد .

- 5 -

جارية شجرة الدّر ترقص «رقصة التيل»

- 6 -

ما أبدع جسمك يا ناريمان! جسمك المتأله البديع
تحزّر من الظلمات، يور لشمس الحياة، نور للوجود
الحّي، تجلّي بمحاسنه التحرّية تحت أضواء العيون .
هل تمنحين قوامك لمياه بحر التيل المخضبة ليحبلك
وليحدّد بك الكون أم تمنحين طهره وتحزّمين تجرّده
رغم ما علمتك من التسن والطقوس؟

الترقص تعبد، وحتّاج بيت الله الحرام يرفضون
على سُنّتهم وطقوسهم المقدّسة، بدوراهم البطيء
حول الحجر الأسود، برفع أيديهم وخضفها مع
إنشادهم مع ابتهالهم الجماعي، ويسبحهم شبه السّريع
بين الصّفا والمروة، برمي الجمرات...

بعد أن أبعدوني، وأهانوني، وسجنوني، منعوك
أنت جاري من الأكل والشرب والاعتسال وحتى

قبل التّرع الأخير هتف أبوك السلطان باسمك
مّزات ومّزات يا خليل . تقياً تمام رثيه فلم يبق في
صدره شيء سوى اللّهات . ألحف في طلبك . لقد
أوحشته طويلا وكثيرا يا ولدي . فلم أر في حياتي قطّ
والذا أحبّ ولده مثل والدك . حبّ لك حبّ سلطاني
فريد، فاق حتّى حنانه على ابنه الآخر غياث الذين من
امرأة أخرى . كان يعتقد أنك ستكون وليّ عهده في
السلطنة ، وهو يتهاوى بين سكرات الموت ...

سألني : هل أبعدته عني يا حُمرّتي؟

أجبتة : إنّي خشيت عليه من ويلات الحرب . هو
أمن في قصر جزيرة الرّوضة البعيدة عن المعارك،
الأمّنة .

قال : لا تكوني داهية! ... أنا الذي علمتك الدّعاء،
أنا الذي درّستك فنون السّياسة والحكم والسلطان . أنا
الذي درّبتك على أحابيل الخبث والمكائد ..

قلت . أنت معلّم - يا سيّد - يا سلطاني - نَقَلْسي
الحكمة، ودرّبتني على إعمال الفكر والرّؤية، وتديّر
قيادة الرّجال . أنت حرّرتني فروع عتي الظلم أنا
منك يا ملك أمري وقية لك مدى حياتي .

بأخ : أنا ملكتك وأنت ملكتي! أنا أحبّك مهما
فعلت ومهما تفعل! ...

بُحِث : لم تعلّمني فنون الطّغاة الأشرار، ولا
أفاعيل المكر والتكر، ولا جرائم الغدر، والوقية،
والدّساس، والمخدعة . إنّي عشقتك التي لا تبرا من
عشقك يا سلطاني ، يا ملكي الصّالح الخير الجميل،
أنت الذي أبعدتني عن السّر! ... ثم سكّت عاشقي
سكوتا رهيبا ...

وشوش في سمعي وهو يخلط الكلام ويحشرج :
ما للعزّ أيبك يدور حوالبك دائما، يتلفّ معك، كأنه
يشتمّ عطر شعرك وصدرك وثيابك وروائح جسمك؟
وهذه السّعلاة والأعوال الأهوال يوم القيامة . أنت حرّة

الرَّقْصِ. حرام، الموسيقى حرام. وأعلنوا: الجسم المُتَجَلِّي حرام، الجسم العاري وشبهه العاري حرام. قَرَّروا: كلَّ جسم الأنثى حرام رَقْومًا! قَيَّدوه، عَتَبُوهُ، أَعْدَمُوهُ أولئك الهمج الأجلاف. واصلِي الرَّقْصِ فالرَّقْصُ تحرُّرٌ للزَّوْجِ، وحرِّيةٌ للجسم الجميل. والله جميل، وهو يحبُّ الجمال والكمال لأنَّه هو الَّذي سَوَّى الجمال.

أَوَمازَلتَ تَذَكَّرِينَ يومَ الفرح بجسمِ الأنثى؟ هكذا يومها سَمَّيْنَاهُ، فكان يومَ عيدِ الأرضِ. فحلُّوا في خُدري، واحتفلنا كما تحتفل العرائس، وعزفنا، وغنينا، ورقصنا كالمجانين. وزينت عينيكَ بالأُثْمَدِ، وشفتيكِ بلونِ الوردِ، ونخصلات شعركِ بحبِّ المرجان، وتلبيكِ بالتَّجْجُمِ الزَّهَرِ، وعانتكِ وعجزتِكِ بالتَّيْبَاجِ المَطْرُزِ بالعنبرِ، وسرَّتكِ بروحِ الصَّنَدَلِ. ما أروعكِ!

جِئِي بالأضاحي فرشنا زما من دمانها الميَّاركة على تلك الجفنة العظيمة التي أنسجها كَتَبُ الطَّيِّبِ المختلط بطمئي النيلِ المُنَى الزَّح. فرفضنا في وسط الجفنة رقصة البُخَّارة على الشَّيْئَةِ العَرَبِيَّةِ البُجُوءِ. وهزَّنا الارتفاعُ المتسارعُ هزًّا لذيذاً قاصَّحاً، وعَسْنَا الطَّيِّبَ وعَجْنَا، ورفضنا الطمئي وتضمَّخْنَا. فحَفَّ ما كان يشدُّنا إلى الترابِ، فانقلبنا روحين مشرقيتين شغافيتين كنسيم الصَّبَّاحِ الجَنِيدِ، وسَمُونَا كالحمام نحو الأعالي طليقتين حتَّى انتشينا!

... وتعبت أنا من الرَّقْصِ وواصلت أنت. فقَتَّيتَ لك بصوت هزج من ألحاني:

يا بَدِيعَ الدَّلِّ والغنجِ

لَكَ سُلْطَانٌ عَلَى المَهْجِ

إِنَّ يَبَّأَ أَنْتَ سَاكِنُهُ

غَيْرُ مُنْجَاتٍ إِلَى الشُّرُجِ

وَجْهَكَ المَأْمُولُ حُجَّتَنَا

يَوْمَ يَأْتِي التَّامُّ بِالْحَجَّجِ

بَشَّةٌ دَخَلَ عَلَيَّ السُّلْطَانُ المَعَزَّ أَيْتُكَ دُونَ اسْتِئْذَانٍ! فلمَحْ ظَاهِرَ الاحتفالِ ولمْ يَبْصُرْ رَمْزَهُ ولمْ يَفْكَرْ. وَظَنَّ سَوْءًا مَا ظَنَّ بِمَا أَنَّهُ مِنَ الْأَجْلَافِ، وَمِنْ قِرَاءَةِ التَّريِّيةِ والأدبِ والتَّفْكِيرِ والخيالِ. مِنْ مِصَانِبِ الدَّهْرِ أَتَيْتُ تَزَوَّجْتُ بِإِنْسَانٍ مُنْعَمٍ الإِحْسَاسَ بِالْحَسَنِ والزَّوْنِ وَاللُّطْفِ. وَاللَّهِ مَا رَأَيْتُهُ قَطَّ فَتَحَ كِتَابًا وَلَا قَرَأَ صَحِيفَةً مِنْذُ أَنْ تَزَوَّجْنَا. سَعَيْتُ فِي تَعْلِيمِهِ الشَّعْرَ والموسيقى والفلسفة... ذَهَبَتْ جُهودِي هَبَاءً! بِاللَّهِ قَوْلِي: هَلْ يَبْنِي الْإِنْسَانُ قَصْرًا فِي مِياهِ بَحْرِ النِّيلِ؟ خِصَارَةٌ! وَهُوَ رَجُلٌ كُلُّهُ خِصَارَةٌ! كَانَ يَقُولُ لِي دَائِمًا: قِرَاءَتُكَ لِلْكِتَابِ تَرْعِجُنِي! الْقِرَاءَةُ لَيْسَتْ مِنْ شَأْنِ الْمَرْأَةِ!!!

وَكُنْتُ اعْتَزَمْتُ مِنْذُ زَمَنِ طَوِيلٍ إِقَامَةَ عِيدٍ لِلْأُنْثَى فِي جَزِيرَةِ الزَّوْضَةِ وَفِي الْقَاهِرَةِ، وَفِي حَارَاتِ دِمَشْقَ وَحَلَبَ، وَفِي جَبَلِ قَاسِيُونِ، فِي الْغُوطَةِ، وَعَلَى ضُفَافِ بَهِرْ جَرْدَى - حَيَّاهُ اللَّهُ مِنْ نَهْرِ - عَلَى غُرَارِ احْتِفَالِنَا بِالنِّيلِ فِي مَوْسَمِ فَيْضَانِ مِياهِهِ الْمُخْصَبَةِ الَّتِي تَأْتِي بِالنَّخْرِ الْعَمِيمِ الْمُتَنَتِّرَا... نَعَمْ اعْتَزَّمْتُ وَلَكِنْ...!

بِمَا كَانَ مِنِّي إِلَّا أَنْ طَرَدْتُ المَعَزَّ أَيْتُكَ شَرَّ طَرْدٍ، وَلَوْ أَنَّهُ سُلْطَانُ الْبَرِّينَ وَالْبَحْرَيْنِ وَمَلِكُ الْمَشْرِقَيْنِ وَالْمَغْرِبَيْنِ!!... زَوَّاجُهُ مِنِّي لَا يَخُولُ لَهُ أَنْ يَنْتَهَكَ حَتَّى حَمِيمِيَّ! إِنِّي حُرَّةٌ وَمَالِكَةٌ لَجَسْمِي! وَرَغْمَ أَنَّ سَيِّدِي وَسُلْطَانِي الْمَلِكَ الصَّالِحَ قَدْ أَعْتَقَ رَقَبَتِي وَرَفَعَ مِنْ مَنْرَلَتِي إِلَى عَلَيَّيْنِ ثُمَّ تَزَوَّجَنِي بِرُضَا مِنِّي عَلَى سَنَةِ رَسُولِهِ وَنَبِيِّهِ عَلَيْهِ أَرْكَمُ السَّلَامِ فَلَمْ يَكُنْ يَتَجَرَّأُ عَلَى اقْتِحَامِ خُدْرِي، وَهَنَكَ سُرِّي بَلْ كَانَ يَحْتَرَمُ جَسْمِي. وَشَتَّانَ مَا بَيْنَهُمَا! شَتَّانَ!

- 7 -

لَمْ يَسْتَطِعْ أَحَدٌ أَنْ يَجْتَازَ عَتَبَةَ خُدْرِي دُونَ رِضَايَ... فَذَلِكَ السُّلْطَانُ الْمُجَاهِدُ الشَّهِيدَ شَهْمَ كَرِيمٍ وَهَذَا السُّلْطَانُ الْعَرِيدُ نَذْلَ حَقِيرٍ وَشَقِيٍّ! كَالْفَرْقِ بَيْنَ الشَّمْسِ السَّاطِعَةِ وَالتَّرَابِ!

لا بدّ أتى حكيت لك جميع تفاصيل وفاة سلطاني
الملك الصّالح، ولكنّي في الحقيقة لم أخبرك بأنّه قبل
لفظ نفسه الأخير همس في أذني أمرًا لم يكن أبدًا في
حسابي.

قال لي: أوصيك يا شجرة الدّر خيرًا بسلطنة مصر
والشّام، وبأهلها الأمنين. أبعدني عنهم الظلمات
مهما يكن مأثما، نورهم ما قدرت على التنوير.
سلطنة صلاح الدّين جدّي في عتقك يا شجرة الخير
والبركة، يا حميرتي. ثمّ سكّت وانقطع.

كتمت وصيته في طوايا نفسي، وضربت الحجاب
على وفاته أبدًا، وأبعدت القريب والبعيد حتّى لا يتفطن
أحد إلى مماته. وأنا أوقع طبق أصل توقيع السلطاني
الشّريف على الأوامر والمراسيم إلى أركان الدّولة
وأمراء الجيوش، وأنا أدير دفة السلطنة إلى أن لاح لي
بريق من الأمل في انتصارنا على الغزاة الإفرنج، فأمرت
بأسر ملكهم لويس وطرده جيوشه من مصر. وقويت
إلّي الأمير عزّ الدّين أيّك، وأشركته في كتمان وفاة
السلطان. وكيف لا أكتم وفاته وجيوشنا/في حرب!
قلو أعلنت عن وفاته لضعفت معزّيات جيوشنا.
لأنهزمتنا، لا قدر الله! واتّفقت معه أن نستقدم من الشّام
ابن السلطان الرّاحل، ذاك المرامق الطّائش المسّى
بطوران شاه. وفعلنا، ماهي إلّا أيام معدودات حتّى
تولّى طوران شاه السلطنة، كلّ ذلك بتدبير متي ووفاء
لعهد سلطاني.

أول ما يادر طوران شاه به: أطرد الأمراء من
حواليه ثمّ أدنى منه الجوّاري والغلمان والشّعراء
المذاهبين الأردباء، وأقصى عنه النّاصحين، ولم
يأمر بأوامر أركان الدّولة، وقد حسب أركان الدّولة
أنّه سيكون صنيعة طيّعة في أيديهم، وفي خدمة
دنياهم ومصالحهم. ولكنّه تهاون بهم وكسل، وشرب
الكؤوس المترعة. وقد تخيل ذلك المقاصر أنّ الحكم
خلاعة! لقد قتله الأمراء وأركان الدّولة والأجلاف
أشنع قتلة على إحدى ضفاف بحر التّيل! ...

ثمّ جاء دوري...

من عرفني فقد عرفني ومن لم يعرفني فأني أعرفه
بنفسني:

أنا السلطنة شجرة الدّر ملكة المسلمين والنّصارى
واليهود والمجوس والصّابئة،

بايعني الممالك أمراء الجيوش المجاهدة في سبيل
الله سلطنة على تخت مصر والشّام واليمن.

أنا السلطنة الصّالحية ملكة العرب والترك والفرس
والأكرد والتركمان والخوارزم والأرمن أهالي سلطتي
العظمى.

أنا ورثت المُلْك - ملكة عن ملكة - منذ الدّهور
الّتي تفرق في الدّهر:

بلقيس ملكة سبأ،

كليبواتره ملكة مصر البطّالسة،

زنوبيا ملكة تدمّر والشّام،

سيت المُلْك أخت الحليفة الفاطمي الحاكم بأمر
الله،

أروى وأسماء ملكتي عدن وتعزّ وصنعاء اليمن،

راضية ملكة الهند والتّند والمغول المسلمين
والوثنيين والبوذيين،

أنا أمّ المنصور بالله خليل السلطنة الصّالحية خليفة
السلطان الملك الصّالح نجم الدّين أيوب وصاحيته،
وعزيمته، وعضده، وعقله المدبّر، وذراعه المسلّحة
في وجه التّار والصّليبيين:

هزمتنا الهمج التّار في الشّام،

واستولينا على حصن كيفا الصّليبي المنيع بين ديار
بكر والأناضول،

وأخلفنا الرّها وحرّان،

وحزّرتنا نصّيين وسنجار،

ودمرنا قلاع الصليبيين وخزيناها عن آخرها،
واستعدنا دمشق والسويداء،

وتصدّينا بالخيالة الخوارزمية لهجات المغول
في غزّة وأريحا والخليل، وألحقنا الهزائم المنكرة
بالجيوش الإفريقية في ديباط والمنصورة.

اللهم انصر كلمتك وهي كلمة الحق!

الأيمة والخطباء والوعاظ يتهلون إلى الله في كلّ
يوم جمعة وفي كلّ عيد وفي كلّ موسم من أعلى
المنابر في جميع المساجد والجوامع وفي جميع
الزوايا والتكايا والمدارس:

اللهم احفظ السلطنة الصالحة ملكة المسلمين
عضمة الدنيا والدين أم خليل المستقصية صاحبة
السلطان الملك الصالح.

فيردّد المؤمنون في مشارق السلطنة ومغاربها:
أمين يا رب العالمين.

- 8 -

عذراً أيها المجلس الكريم، وألف عذر عن التعريف
بنفسي - فليس هذا من عاداتي - عذراً عن ذكر صفاتي،
وتعداد ألقابي، والتنويه بأعمالي ومشاريحي في عهدي
السلطاني الملكي. كان لزاماً عليّ أن أذكر نفسي،
وزناً في انتظار الجلاء ليأخذني بين لحظة وأخرى إلى
الموت! ... لكنّي لا أخشى الموت! ...

لو لم أذكر شيئاً من حياتي فمن ذا الذي سيتذكرني،
ومن ذا الذي سيصف سيرتي، وسيبين ألقابي، وسيقيم
أعمالي؟ وإذا ما صادف أن يتذكرني أحد في الزمن
الآتي فهل سيكون تزيهاً، صادقاً، منصفاً، عدلاً؟
تُرى من سيكون؟

ألست امرأة؟ ألست امرأة قد بلغت إلى أعلى هرم
السلطنة ثم سقطت سقطّة واحدة نحو التراب؟ ولكنّ
كلّ امرأة - مهما كانت ومهما كانت ومهما تكن -

إنّما تُنسب دائماً وأبداً لدى عامّة الرجال إلى الشبهة،
وهزال الرأْي، وسوء التدبير، والخبث، والمكر -
أليس كذلك؟ - أغلب ممّا تُنسب إلى صفاء الطّهر،
وعلوّ الشّرف، ورجاحة العقل والحكمة، وقوّة
العزيمة. نادراً ما يتوسّم العامة ولا سيّما الخاصّة -
وما أدراك ما الخاصّة - الخير في المرأة! لهم عقلية
الترائب، لهم عقلية العيد، لهم عقلية السيد والعيد
المقيدّين بقيد واحد، ومن له عقلية العيد والسادة
إنّما يحترق نفسه، ويحترق أمّه، وأخته، وابنته، فضلاً
عن زوجته وصاحبه! إنهم ليسوا أحراراً بمعنى أنهم
جهال، لا علاقة لهم بالمعرفة ولا بالعلم، ولو سُموا
عارفين وعلماء... شكلايتا! لقد انطقت الإنسانية
فيهم تملأاً ولا نجاة لهم!

أجلّ إني امرأة! وافخر بأنّي أنثى... بلغت قمة
السلطان والمُلك والسياسة! هذه القمة التي احتلتها
عشرات الذكور منذ الدهور الأولى واحتكرتها لنفسها
دون الإناث! يَبْدُ أنّ السلطان في الأصل لا جنس
له، والمُلك لا يُذكر ولا يُؤنث، والسياسة أمر خارج
الجنس، يفتقد جليها من يشاء من الجنسين. وستأن
عندها إن بآشرها رُجل أو مارسها امرأة.

من يترقّب من امرأة - مثلي - بلغت أوج السلطان
والمُلك: أن تفعل ما يعجز عنه الرجال من الخوارق
والعجب المُعجّب لكي يتحوّل التراث تبرا! محال!
فإنه سيخيب ظنّه!

إنّي بهيمة سياسية! ولكنّ لا عصمة لكائن
من كان! محال! ... مثل سائر البشر أخطئ
وأصيب.

الشكّ القاتل يداهمني في غفواتي ويقظاتي، التردّد
المَرّ يقلقلني يعذبني، الخوف يُبلّغ أطراف جسمي،
عقلي فلا أدري ما أفعل ولا أعرف إلى أين أتجه.
قلت هذا الكلام وأمثاله يوم كنت على رأس السلطنة،
وأعيده اليوم ولا حرج! ...

لا عصمة لأحد!

بعداً للهموم وهلاكاً! أين شراب الورد يا تاريمان؟
اسقني، واملني لي الكأس بعد الكأس حتى الفيضان...
عليّ أطفئ جمره أحراني! الموسيقى سلوان! قضيت
كل ليلة أمس في العزف على الشنتور، وأغني وأغني
حتى انتشيت، ودخت، وفقدت وعيي. أومازلت
تذكرين أغنيتي؟ أغنية الساقى؟ كم مرة وشوشتها في
أذن سلطاني في مخدعه...

ساقى يا ساقى

اسقني من خمره الباقي

واكشف لي عن قيد إطلاقي

آه يا ساقى آه يا ساقى

افتح لي باب الحنان

واسمعي عن طيب الألمان

وارشفي من كأس الملائك

آه يا ساقى يا ساقى

اكشف لي عنك

في ذاتي وافتح لي دُك

واجعلني يا حبي آتاك

آه يا ساقى يا ساقى

لا يعرف أمري

إلا من يشرب خمري

أحشاؤه تملأ في جفري

آه يا ساقى يا ساقى

سمعتها لأول مرة من أحد الشعراء - يخيل إلي أنه

الشاعر سليمان بن شرف الكتاني الذي كان يتردد علينا

في مجلس الأحد، دون شك. لم يكن شاعراً في
الحقيقة بل كان نظاماً يجيد نوع الإخوانيات والتثاني
بميلاد الأبناء دون البنات، وتاريخ الوفيات على
القبور، وتوقيع قصائد المدح للشعراء الشحاذين.
وعلى العكس، كان رواية للشعر أميئاً، صحيح الحفظ
رغم سنه العالية.

وهو الذي أهداني كتاباً من تصنيفه «المقاسبات
الأدبية والاختلاسات الإنشائية»، ومدحني في ديباجته
بما يفوق الوصف. لكنني حاجبته فيما ذهب إليه من
الآراء، وانتقدتها: المتصلة بصناعة المقامة، وأقارب
البلغاء الجوفاء في علم اليدبع، وما يجوز للشاعر وما لا
يجوز له، وضيق بحور الخليل والحقائق رحيمة! فكانني
أرهبته! وإذا بلغيف من نقاد الشعر والتثر الجهابذة قد
اتنبهوا إليّ، وتحلقوا حولي كل يوم أحد، ونعصبوا
لأرائي. وفتحت لذلك الزاوية، باب مكتبي.

وفي الأسبوع الموالي حاضرت المجلس في شأن
أفلاطون وأتباعه ومريديه وشرّاحه، ثم وقفت عند
مشكلة التور وقارنت بينها وبين مشكلة الغبض مثلما
تصورها التصوف المسلمون. عند هذا الحد هب
تحرّي أهل الرأي والنظر والحكمة من تلك الفلول
الباقية من مذهب فلاسفة «إخوان الصفاء» وخلان
الوهاب، واستنصروني على أعدائهم المتكلمين الصّيقين
الذين كفروهم، واستباحوا حرّ أفكارهم وصادروها،
فلبّيت استغاثتهم. هكذا قامت من جديد سوق محبة
الحكمة العربية على ساقها في القاهرة، ودمشق،
وصنعاء اليمن، والإسكندرية، وحرّان، وحلب...

كانت أيمناً تلك، حلوة

ولكن...

...ولكن قالوا: ... إنما هي جارية! فما أبعدنا
عن حرائر النساء!...

سمحتهم يتكلمون فيما بينهم خلف الباب :
... ما هي إلا رقاصة في المواخير، مغتية رخيصة في
تمارات التصاري! أين هي من السلطان والمُلك
إذن؟! ...

خاطبوني وعيونهم وقحة منهورة : إلزمي بيتك
يا أمة الله! المرأة لم يخلقها الله لمناقشة الفلاسفة
الملاحدة في المعقول والمعاقل والعقلي والمعلاني،
لمناظرة الأدباء والحقاة الزنادقة في وظيفة حور حتى!
اهتني بشؤون بعلك وبغراشه، بمأكله وبمشربه! وكفى
الله المؤمنين القتال!!! أنت نعمة على زوجك!

همسوا في قاع الحوانيت ثم هتفوا في الشوارع :
أهي سلطنة حقاً؟ تريد سلطنة للنساء لإذلال الرجال!
مملكة للأناني! ياله من عصر هابط!! يا ويلنا!

من أخطائي الفادحة أنني لم ألتفت إليهم جميعاً،
فصوّروا موقعي ذاك ضيقاً، متخاذلاً، انهزامياً
فكادوا لي الشر!

بل إن أول أخطائي، لو ربما أولها - اعترف - أنني
تزوجت بعز الدين أليك التركماني - كان مجرّد صابط
صف - إثر وفاة زوجي الأول السلطان الملك الصالح
نجم الدين بشهور قليلة ... - كان قاضي القضاة الذي
كتب عقد الزواج مندهشاً من فعلتي - كان مجرّد
ضابط صف بسيط وأقل من بسيط في جيش الخيالة،
هذا الذي كان يعيش في الإسطبل السلطاني، لم
يعرف إلا نادراً ساحة الحرب - تزوجت به ورضيت،
وأنا يومئذ سلطنة ملكة المسلمين حتى أقطع ألسنة
القبل والقال في عرضي، وفي سلطتي الآمنة، وفي
عهدي الزاهر. فما أتبع رغائبي، وما أعوج تدبيرتي،
وما أتفه قراراتي! ويح الأراذل من مجتمع الذكور
الويل والثبور!

الحق أنني لم أكن في أيامي السعيدة أهتم بأصول
الناس. أوضح موقعي السلطاني: لم أعط أية قيمة
لهذه المسألة التي رأيته في غاية الحماسة والتمامة
: هذا شريف النسب وهذا ضيع الأصل - طرا!

- كان مسؤولاً عن الخيول السلطانية العرب، عن
غسلها وحكّ جلدها وتدليكها، وتزيينها وتعطيرها -
انتخبت أركان دولتي وأعضادي وأعواني ممن تتوفّر
فيهم شروط الكفاءة المطلوبة - هذا أصيل وهذا
هجين، هذا غني وهذا فقير - لم يكن هذا الزوج
من بين من انتخبت - لا أدري كيف وصل إلى الرتب
العسكرية السامية - حقاً، كان يساعدني على تحمّل
هموم الدهر يوم كان السلطان الملك الصالح على
الفراش يحتضر - أزيجه تسلق الواحدة بعد الأخرى
أم قفز من أسعها إلى أعلاها بين عشية وضحاها
عن طريق سلالم الوصول؟ - صحيح، يعجني جداً
من يحقق غاية غاياته بجهده، بمفرده، بقوة جأشه،
بإصراره. بإرادته، بعقله، بصره على اقتحام المكاره
والصعاب. يعجبني وزيادة! - لم أسمع السلطان
الراحل - أنا محظيته الأولى التي تصفي في مخدعه
حتى إلى صمت في صدره - أنه قرّر في يوم من الأيام
ترقية هذا ضابط الصف! - لابد أنه أغرائني بمساعدته
لأنّي، وهو يدور حولي كأنه يشتت جسمي كالكلب! -
إلى أن وصل - كيف؟ - إلى ما وصل إليه من إمارة
للجنود السلطانية الأيوبيّة. سبحانه الله!

كان يتخلّل غلتي في خلدي - وأنا سلطنة - وأنا
امرأة - ككل النساء - ترقّب زوجها، وهو ملطّخ
الساقين بالوحل والأوساخ! - هل كان يمشي في طغي
بحر التيل؟ - لم يتعلّم التنظيف ولا معنى النظافة -
خيول السلطان كانت دائماً رائحتها وحشية، لماذا؟ -
تزوجت به ورضيت وأنا على تخت السلطنة! لابد لي
أن أقول - بل أقرب بأن أبا المعالي القلانسي قاضي القضاة
- لا ليس هذا اسمه هو أبو المكارم هبة الله الحلبي فيما
أذكر - اتدهش لزواجي، ولعله استغربه لأنه لم يقرأ
حساب الطامعين - القريين متي - في الأرملة الباكّة
على حظّها بالمهر البخس والغبينة الغالية! ولكنّه من
الأكيد المؤكّد استكره، ودليلي على ذلك صمته الثقيل
المترجح في صدره، ونظرة فيّ بينين بزاقتين وقحتين
بعد ما فرغ من تحرير عقد الزواج.

سلطانية محدودة جداً. وإذا به من الغد وبدون علم مني، يسي نفسه بالملك المعز الصالح مع إضافة اسمه عز الدين أليك، ولكنه تناسى ذكر أصله التركماني! وليس شعار الدولة، وخرج في موكب من الممالك البحرية المسلحين إلى الناس! يالها من مسخرة! ودارت الدترة على رأسي!

عندما طلب مني الشقي زوجي أن يتزوج بأخرى... مادام الشرع يسمح له بأن يتزوج بأربع ساء! أعجزني! أفحمني! فكانت الكارثة غير المنتظرة!!! أفهمته بهوده تام أنه لا يصح أن يدخل عليّ ضرة في قصري وأنا سلطانية! لا يجوز أن يطلقني وأنا ملكة المسلمين! لا ينبغي أن تتسلل امرأة إلى سياسيي، وسلطاني، وملكلي، وعرشي بواسطة زواجه بها، أن تتسرب بصفة أو بأخرى... السلطان وحداني، والسياسة وحدانية! فرفض، وكابر، وأصر، وقال: هذه من الحرائر القبيحات، إنها متعة الامتناع في الفراش!... وفعلنا، تزوجها سرّاً ذاك السهواني الحزين... وبعد أن علمت بما ألقته من إجرام في حقّي دبّرت له مكيدة فقتلته بيديّ، قتلة، فلهذا فاسترحمت من حماقاته وشناعته! تلك هي الخطائي. أحمذك اللهم على ما اتليني به!

- 11 -

هذا أمير المؤمنين المستعصم بالله لم يرض بي سلطنة ملكة المسلمين في مصر والشام واليمن. ورفضني رفضاً باتاً لا رجوع فيه لأتني امرأة! أمان السفير الذي وجهته إليه، هناك في بغداد، قال له: لم تجدوا إلا هذه الزائفة في المواعير لتكون سلطنة عليكم يا أشباه الرجال!!!!... أنثى ترأس الذكور؟! هذا من علامات آخر الدنيا...

لا بد أن الشقي زوجي كان على علم - قلبي بأسابيع - بكلام هذا الخليفة العباسي، وإلا لما تهوّر وتجرأ عليّ وطلب مني ما لا يطلب! وإلا لما قلب

كأنه كان يقزعني: أبعداً تزوجك السلطان نجم الدين فخر السلاطين وتاج ملوك الأفطار والبحار تزوجين بهذا - حثالة الأجلاف - بهذا البليد عديم الحس والعقل؟! رأسه من خشب، ورجله كخنف الحمل، ودماعه بيضة فاسدة، ومنطقه منطق البحارة الداعرين، وراثته كلها يعفن السردين، وحديثه حديث الجهال الأشقياء الذين انقضوا على أعلى السلطة بفضل زيد ابن عثمهم الحاكم، وبفضل عمرو كبير الوزراء بما أنه ابن بلدتهم!!! أنت يا شجرة الدر لا تستحقين إلا ما سمح به تدبير المعوج: خُرطُ! أنت آية في الغباوة والغفلة، ولا حول ولا قوة إلا بالله!...

عاشرته سبع سنوات، فلم تشر تلك السنوات بالهناء والتمعاة.

أردت تعليمه القراءة والكتابة فأبى أن يتعلم، وقال: أنا رجل سلاح وحرب ولا تنفعني القراءة ولا الكتابة. دُرّيته على تحرير الرسائل والأوامر فخرش، وخربق، ومزق الورق وكشر القلم، وقال: هنم خدمة المغوليين من عباد الله الماجوري!

أغريته بلعبة الشطرنج كما يغري الولد ولده الصغير، فحفظ أدوارها، لكن بعد مضي ربع ساعة صاح: آه رأسي! لقد أوجعت لي رأسي! أين الطبيب؟

زيت في عينيه لعبة خيال الظل، فاستقدمت من باب اللوق بالقاهرة إلى قصري الفنان الحسن بن محمد بن دنياال الموصلبي بباباته، فتفرّج، وانبط، وطرب، فاستزاد، فزدناه، فكان يخرج من طوره متعة! وصار الشقي زوجي في آخر المطاف يحسب نفسه إحدى شخصيات بابات ابن دنياال! ويتكلم معي بلغة سوقية أمام الخاصّ العام، فسقط الاحترام بيننا!

متيت نفسي وقلت: لربّما يهتم بالسياسة والسلطان، لعل وعسى يتذكّر، ويفهم أمور الدنيا والآخرة... فأشركته في النظر والتدبير في مسائل

على رأسي سلاح الممالك البحرية أعواني وتقاني
وأركان دولتي!

الحق أتى تقربت إلى الخليفة، توددت إليه،
تزلفت، نافقت، داهنت، تسميت بأبي خليل السلطنة
المستعصمية، أليس هذا نفاقاً؟ ألحقت اسمي
باسمه. هذه مدهانة! ماذا يريد أكثر من ذلك؟ بين
هداياي إليه دينار نموذجي كبير نقش عليه صفتي
السلطانية المنسوبة إلى الخليفة المستعصم! المحتمة
به ويشرعني! قبل أن يأتيني جوابه الزافض أمرأت أن
يذكره الخطاب على جميع منابر السلطنة وأن يدعوا
له بطول العمر! لأنه هو شرعية سياستنا. فبرضاه نحن
سلاطين وملوك وأمراء، ويرفضه نحن لا شيء في
ضمير الخاصة والعامة!

أعلم أنه طافية متجبر، ولكن على من؟ على النساء
طبعاً، وعلى الضعفاء، والفقراء، والحيال، والأيتام،
والأرامل، والعجائز! شخص جبان. لولا الهالة الدينية
التي تحميه لأمرت الجيوش بالدخول إلى بغداد عنوة
مثلما فعلت دولة بني بُوَيْه! فهل يستطيع أن يدافع
عنها؟ لا ولن يستطيع! فلقد حصد أغلب الزورس.

وأقلها الناجية الفائزة من الطاغوت لجأت إلى بلاد بحر
النيل الحنون! بغداد يا مدينة السلام والأمان، أنت
شاهدة على جرائمه! ما هو مصيره؟!...

أعلم أن الهمج التثار يترصون بالعراق... لقد
ألحقت الهزيمة بهم في الشام يوم كنت مع سلطاني
الملك الصالح كما ألحقت الهزيمة من بعدهم بالأفرنج
في بحيرات النيل الشمالية وأسرت لزوادي فرأس...
سوف تنقض الطيور السوداء على بغداد! هكذا تكهن
العزامة والعراقون!

هل من الإنصاف أن يدفع أهل بغداد جرائم
الخليفة العباسي؟ اللهم شتت شمله! اللهم مرق
سلطانه! اللهم دثر خلفه وسلاته كما دثر سلطاني،
وملكي، وحياتي، وعرضي، وذكري! إنك لسميع
مجيب!

يسمع نباح كلاب وحشية تلتغو شيئاً فشيئاً...

تنهار شجرة الدّر الانهيار الأخير...

على الخلف صوت نهر النيل يهدر هديرًا مريعًا.

[- انتهت -]

الدورة الثالثة عشرة لأيّام قرطاج المسرحيّة : متابعة وقراءة

كمال العلّاي



عرفت هذه الدورة الثالثة عشرة إقبالا جماهيريا كبيرا،
فغالبا ما كانت القاعات مكتظة واضطرّ الموكبون إلى
التزام الوقوف في غالب الأحيان لمتابعة العروض .

أطلقت فعاليات الدورة الثالثة عشرة لأيّام قرطاج
المسرحية يوم 30 نوفمبر 2007 تحت شعار : ' المسرح
إرادة الحياة' ، تكريسا لثقافة الحياة ونصديا لثقافة
الموت التي أصبحت سمة هذا العصر المشحون بالتشدد
الايدولوجي والتعصب الذبني ورفض الانصات للآخر .
والمسرح حوار وإصغاء وانفتاح على الآخر أو لا يكون .

من هذه المنطلقات وهذه الاختيارات الفكرية أرادت
هذه الدورة أن تفتح بابا عريضا على مسرح المستعمل
فجاءت جلّ العروض شبابية تحمل في ملامحها سمة
الحوار مع الآخر ونبذ الإقصاء ونشر التسامح، ..
وفي هذا السياق قال مدير الدورة محمد إدريس :
' هذه الدورة تسجّل نضج التجربة المسرحية وتنوّعها
في العالم العربي وفي إفريقيا وانفتاحها على التجارب
الغربية الثرية . . . كما أنّ هذه الأيّام تمثل فضاء تلتقي
فيه أحيال مختلفة من المبدعين الذين تحدوهم الرغبة
في التجديد والتغيير . " ثمّ ذكر بأنّ تونس ستعيش
هذه السنة على إيقاع استشارة مسرحية أذن بها سيادة
الرئيس زين العابدين بن علي الذي يولي حرصا خاصا
لثقافة والإبداع في تونس التحوّل .

امتدّت هذه الدورة لتسعة أيّام وتمّ اختتامها يوم
السبت 8 ديسمبر 2007 .

اللقاءات :

ثلاث لقاءات، ميّزت هذه الدورة، القصد منها الانفتاح على الآخر والتعامل بندية بعيدا عن الوصاية أو الأبوية. ومهما كان طول التجربة وتجديدها لدى البعض وقصر التجربة أوحدها لدى البعض الآخر، فإمكانات التواصل في عصرنا قد قُزيت المسافات وألغت الحدود ومكنت كل مبدع من إثراء زاده بفضل الاطلاع على تراث الآخر ومخزونه من خلال وسائل الإعلام الحديثة .

اللقاء الأول كان بين الأساتذة المعلمين والتلاميذ المتقبلين.. واللقاء الثاني بين الكتاب، والغاية من هذا اللقاء تكوين ورشات للكتابات الدرامية بين "جنوب جنوب" و"جنوب شمال" . وقد كان من بين الكتاب الحاضرين والمسرحيين المتميزين : حيار جيلاس المخرج الفرنسي وسلفاتور لومباردو الكاتب والصحفي المتجول بين فرنسا وإيطاليا والعالم العربي عبر عديد الدورات.. وماركو مارتيللي الكاتب والمخرج المسرحي والأوبرالي الإيطالي. ومتديا أندري الكاتب والممثل والمكون السينمائي. وأندري لوي بريتي مخرج ومدير مسرح، مؤسس وشاعر على عدة مؤسسات مسرحية وجان يار غانغاني أحد أعضاء المسرح بيوركينا فاسو.. وعواطف نعيم كاتبة وممثلة من العراق وعزيز خيّن من العراق أيضا، وأحمد أقومي من الجزائر وعبد الكريم برشيد من المغرب ورولف همكة كاتب ورئيس إدارة مسرح رور مولهايم بألمانيا. ونادية بن أحمد كاتبة ومخرجة من تونس.. وغيرهم كثير.

اللقاء الثالث كان لقاء الشبكات "جنوب جنوب" و"جنوب شمال" سعيا لتكريس حيوية تنهض بالإبداع المسرحي بين الدول العربية والأفريقية والأوروبية تتخطى صعوبات التوزيع..

لقاء الأساتذة :

أدار هذا اللقاء الأستاذ علي بلعربي وتولّى التعليق على المداخلات أندري لوي بيريتي واستهل

المسرحي التونسي كمال العلاوي بتحية قال فيها بالخصوص: "يموت أو لا يموت ؟ بفضل الأساتذة الذين تسعد بحضورهم فإن المسرح سيعيش وسيجمعنا في مهرجانات لا تنتهي. فالمسرح ولد في الاحتفال ويتغذى من الاحتفالات وتكمن رسالته النبيلة في اللقاءات والحوار وحب الآخر والتسامح وكما قال دالمبير : "العرض المسرحي كان أرقى شهادة على حضارة ما". إذن وبكل ثقة نقول : المسرح لن يموت، ربّما يتوَعَك وقتيا ولكن هناك دائما أساتذة مثلكم، أنتم حريصون على مداواته. أحيتكم يا من تشيّدون المدارس.. انظروا إلى ثمرة تربيتمكم وتعليمكم.. تلاميذ كثيرون أصبحوا الآن أساتذة بفضلكم..."

ثم أعطيت الكلمة للحضور فعبّرت عواطف نعيم عن أملها في أن تصل أصوات العراقيين الذين يعيشون حراً عتية إلى كل المشاركين عن طريق المسرح من ناحية وفتح أبواب الحوار وتبادل الآراء والخبرات من ناحية أخرى. وعبّ عزيز خيّن قائلاً إنّ العراقيين في هذه المرحلة الدقيقة من تاريخهم يريدون ابتكار جسور بينهم ككل يحيى الحياة لأنهم يعيشون على أرض مغمومة ورغم صور الموت والدمار فإنهم يبدعون تماماً كالفلسطينيين يقول خيّن : "بماذا يشعر المسرحي عندما يرى مسرحه مهتماً والمسرح هو بيته ؟" وينهي مداخلته بالقول : "ليس هناك جغرافيا للعقل النير ونحن بشر ونحلم بابتكار الحياة..."

ثم علّق خليل سليمان من مصر بأن أحداث 1968 بفرنسا قد أفضت إلى حالة مخاض خلاقة ونحن نعيش الآن حالة رعب، فهل ستفضي إلى ولادة إبداعات جديدة ؟

وعقب الناقد جمال عياد قائلاً : "القارات الخمس مليئة بالفواجم ومن الضروري أن نستغل وجودنا في هذا المهرجان لتقديم مقترحات تحدّ من هذه الفواجم..."

سليم الصنهاجي مخرج مسرحي تونسي قال بأنّه

علينا اقتضاء أثر الأساتذة من أمثال العصامي بريتي، فهؤلاء يوجهوننا نحو الدروب السليمة وإن مهمتهم لم تنته بعد، فلا يكفي أنهم يكوّنون التلاميذ بل من مهامهم أيضا تكوين الجمهور حتى لا يتخيب عن قاعات العروض.

شدى سالم ممثلة وأستاذة جامعية عراقية قالت بأن عنوان هذه الدورة هو "إرادة الحياة" ونحن نريد الحياة وبالرغم من التفجيرات الرهيبة التي تشهدها بغداد فقد وقفنا بشارع المتنبي وقدمنا أعمالا مسرحية. . وأعتبر أن الحركة السياسية لها تأثير على الحركة الفنية.

أما جان بيار غانغاني من بوركينافاسو فقد صرح بأن الذين علمونا المسرح هم الغريون ولكننا نملك التقاليد. وقال أيضا: "إن من يحتملون معلمهم ليسوا أساتذة ولكن الذين يتقاسمون علمهم أساتذة مرموقون". إن فرقتي قد شهدت مرور (400 تلميذ)، ورغم ذلك فإن مسرحنا العربي والإفريقي متغيب نحن نتحدث كثيرا عن مسرحنا ولكن هل نراه؟ لماذا لا نأتي إليكم ونأثرون إلينا لنرى ونتحدث عن تجارب بعضنا البعض. "تعالوا لتفوزونا بـ"سراحي" يجب أن نسبر أغوار خيال الآخر حرياً كان أو إفريقياً حتى نهزم الحدود.

أما جيهان علي من سوريا فقد قالت: "شرقنا المتوسط محاط بتساؤلات عميقة نريد تفجيرها مسرحياً لتخلق خصوصيتنا. وقالت أيضا: المعلمون فتحوا لنا آفاقاً ولكنهم فقدوا دورهم في الحراك الإبداعي. . يجب علينا أن نفهم خصائص الآخر ومعاناته وأدعو إلى عنوان مستقبلي: المسرح ونشر السلام.

أما الفنانة رغدة مارديني فقد عبرت عن اعتزازها بالتجارب المسرحية المغاربية وهي تأتي بهدف الاطلاع على مدى ما وصلت إليه هذه التجارب ولكن على الآخرين أن يطلعوا على التجارب المغرقة في القدم من خلال اللوحات السومرية. . وتساءلت أين المسرح في الفضائيات العربية وحتى الغربية؟ وعبرت عن اعتزازها

بالكلمة التي قالها "غانغاني" والتي أبدى فيها رغبته بالتحرف على المسارح العربية.

ثم علّق بريتي على كل ما قيل مسائلاً: "أين الجانب السياسي في المسرح؟" وقال بأن مثل هذه التظاهرات تمكّنت من الإنصات إلى أصوات العراقيين. . وذكر المبادرة السودانية في فتح ورشات تحمل شعار "عدوي المفضل" ثم انتقلت إلى "ساراغوس" والمهم هو دوام الاتصال والتواصل. . ففي الفترة التي كان فيها الصراع قائماً بين الشرق والغرب زمن الحرب الباردة كانت الرقابة بينهما مثمرة بينما تقلصت بعد سقوط جدار برلين. . والنتيجة أننا لم نعد قادرين على التحسيس، قد "وبت نافعة ضارة". . إذن ما العمل في الظروف الراهنة؟ هناك غموض والتباس. .

ثم تحدّث عن البيان الذي أصدره أمير الشارقة في اليوم العالمي للمسرح وتفاعلاً لدى ذكره لرجلين من رجال المسرح النسيين "هنري كوربو وعبد الرحمان كاتي" كما تفاعلاً للذكره للمسرح الشعبي، فإن تأتي هذه الإشادات علم لسان أمير فهذا يعني الكثير. المغزى من كل هذا أن الأمانة يتركون دوماً آثارهم. . وقد ذكر "غانغاني" معلمه الأول وهو جان ماري ساو الذي كانت له زيارات عديدة إلى تونس في نهاية الستينات وفي السبعينات ونعرف أن محمد إدريس قد عمل معه في مسرحيات عديدة منها "الاستثناء والقاعدة" لبريست.

ثم عادت المداخلات من جديد وتناول الكلمة عبد المجيد دنقيس فقال: المبدع يولد من اللامكان والمسرح فعل وممارسة قبل أن يكون نظيراً، وعلمنا سقراط بأن السؤال هو الطريق إلى المعرفة لذلك يجب علينا أن نخرج من هذه المحاورات بأشياء عملية. .

أما سعد المغربي المخرج الليبي فقد قال: "إن قتل المعلم من طرف ابنه فإن ابنه يموت أيضاً" وقال كذلك: لزماً أن تكون لنا مكانة في العالم عن طريق "اتحاد كونهناغ". الكاتب الألماني رولف همكة قال: لنا في ألمانيا مائة وخمسون فرقة قارة وكل فرقة

بإمكانها إنجاز عشرين مسرحية، وكل هذه الفرق لها ميزانية من الدولة، فالمسارح لدينا تقوم بدور تربوي، ومسارحنا تعتمد كثيرا على الألعاب والارتجالات وتقدم إلى الجماهير بأسعار متوازنة لذلك فإن مسألة المعلمين والأساتذة تطرح لدينا بشكل مختلف أي بتكثيف فضاءات التكوين..

المنصف السويسي قال : ليس هناك ثابت فقط بل هناك أيضا المتحول لدى الإنسان الذي ينطلق من الثوابت، فحتى المتحول يصبح فيما بعد ثابتا ولا تتحدد الحياة إلا بالثقافات والثقافات المتداخلة التي تولد وتغير.. فما كنا نسميه القرون الوسطى كان بالنسبة لعالمنا العربي عصر التنوير.. أما الآن فنحن نعيش قروننا الوسطى. إذن المسألة لا تتعلق بقتل الأب وإنما نحن نبحث عن الآخر.. نحن نرنو إلى إسلام الحب والسلام والتفاؤل..

أما عبد الله رضوان فقد صرح بأن موت الأب يعني إما التجاوز أو الإقصاء.. هناك تمرّد شديد على المعلم من طرف الشباب ونحن كعلماء ذهنا إلى دولة مختلفة نجد المعلم مسيطرا.

ثم عاد بريتي للتعليق على مجمل ما قيل وبدأ بالقول بأنه في السابق كنا نتساءل هل نحن برشتيون بما فيه الكفاية ؟ لأننا كنا في مواجهة السياسيين. السياسيون الآن قد بنوا مثل متحف "اللوفر" بالإمارات العربية . لماذا لا تخلق مؤسسة ذات خصوصيات عربية إنه من العسير أن نجتمع رجال المسرح حول مؤسسة موحدة. كل مسرحي له ذاتية ولا يمكن أن نتجمع إلا في مستوى التكوين. المدارس في العالم العربي يمكن أن تتطور وتأتي بنتائج إيجابية. ولكن أيضا بإمكان النظام الرسمي أن يقتل. أنا مع قتل الأب لأننا بحاجة إلى التجاوز والمرور إلى مرحلة أخرى.. ومن الممكن أن يتسبب الأساتذة في تجمد الأجيال القادمة، لأننا لم نعرف كيف نقتل الأب. ففي كل مرحلة نشهد تطورا عنيفا.. في السابق كنا منزعين مشوشين وحتى إن كنا جاحلين فذاك جزء من محاولة الاستقلال.

خلاصة القول، كان لقاء الأساتذة حميما وتلقائيا والأهم من ذلك أنه سمح بتقويض الحواجز بين مختلف الجنسيات. من هذا المنطلق يمكن اعتبار إدارة المهرجان قد بلغت الهدف المرسوم وأعني مناجاة الآخر والتفاعل معه في منظومة إنسانية يقودها المسرح شعرا إلى المطلق واللامحدود واللامضغوط وتلك طبيعة الفن عموما : التحرر من كل الضوابط.

لقاء المؤلفين :

إن غاية هذا اللقاء الأساسية هي خلق ورشات كتابة درامية لكتّاب "جنوب جنوب" وأيضا كتّاب "جنوب شمال" وذلك لكسر الحواجز والانفتاح على الآخر حتى إن كان الاختلاف قائما على أساس اللغة والجنس والمعتقد والعريقات.

نعلم أنّ المبدعين هم وحدهم القادرون على تجاوز هذه الاختلافات إذا كانت إرادتهم تتجاوز الإرادة السياسية لأن أحلامهم في بناء غد أفضل في عالم أفضل (إلى الأبد) تحقيقها بالتأثير والتحسيس وتطهير العوس علم أنّ المسرح كان قائما على عملية التطهير (كاترميس).

كان المسرح يصاغ شعرا لأن في الشعر صورا مغايرة لقيح العالم ولأنه يغوص في أعماق الإنسان وأحلامه إلى درجة تحقيق المستحيل..

إن هذه المبادرة طيبة ولكن حتى إن كنا واقعيين، هل يمكن تحقيقها أم هناك حواجز تحول دون ذلك ؟ حتما هناك صعوبات يجب تذليلها .

أولا : المعروف أن الكتابة فعل يتم في العزلة فالكتّاب له خصوصيات في تفكيره وله تجربة مختلفة عن كاتب آخر، وله نظرة للحياة وللإنسان من خلال خصوصيات محيطه وبيئته وله مخزون تراخي من الصعب التخلص من رواسبه لأنه يصنع شخصيته.. وله انقلابات تأتي من لا وعيه ومن أحلامه نتيجة

عديدة تمخضت عن اقتراح تكوين لجنة تفكير التأم في أولى الجلسات لوضع مقترحات تصبّ جلّها في تجميع مؤلفات جنوبية سوف يتمّ عرضها في الجلسة القادمة التي ستلتئم بمناسبة الاحتفال باليوم العالمي للمسرح في 27 مارس 2008 .

وهنا لا بدّ من أن نسوق ملحوظة وهي أن عديد المبدعين الغربيين قد كسروا الحدود وتناولوا عديد الإبداعات القديمة لدى الشعوب الأخرى على غرار فيكتور غارثيا الذي أنتج "كلكامش" وقال بريتي بأنّه كان متجها واتخذ غارثيا قرارا ذات ليلة في تقديمها بالعربية .

كذلك الشأن بالنسبة إلى بيتربروك الذي أبدع في تحويل كتاب "منطلق الطير" لفريد الدين العطار إلى مسرحية كان لها بالغ الأثر في صفوف الصفوة من المثقفين كما حوّل الأسطورة الهندية "ماهابهارتا" إلى عمل مسرحي مشهود يكاد يكون أهم عمل في هذا القرن. إذن مسألة الكتابة مع الآخر يمكن أن تتمّ من خلال توظيف الأساطير إن استعصى الابتكار .

ملحوظة أخرى نسوقها وهي أننا في عصر الصورة ومفرعات المسرح كثيرة - الميم والتيميم والحركات التعبيرية المستنبطة من الرقص (الترائي أو الباللي) ويمكن لكاتب الكلمات أن يفك رموز الحركات في مدونة شعرية بالصورة يسعى المخرج مع مثليه إلى تطويرها ركيّتا. فالصور الشعرية لا حدود لها إذ هي تتجاوز الجغرافيا، وتعبير الجسد دائم الابتكار والتجدد ولا يخضع لأيّ قانون. وهذا لا يعتبر إقصاء للكاتب لأنّ الكاتب الفنّ هو الذي يتحكم في قلمه ويجهّز على الكتابة بكلّ ما أتيح من الأدوات . . الجسد . الصوت . . الإضاءة وكل المؤثرات الحديثة . .

ملحوظة أخرى في قالب تساؤل : ألا يمكن تطوير نصّ عربي إلى لغة حركية تلام وتواءم مع "النسو" أو "الكابوكي" وإيقاعات إفريقية يتمّ توظيفها وانسجامها مع النص والصورة ؟ هذه التجارب قد حدثت من قبل

أخلاق أمّته ومجتمعه التي يتوجب احترام الكثير منها وإن كان دوره أحيانا التمرّد على بعضها إذ هي تعرقل مسيرة الفرد في زمن متغير . . السؤال إذن كيف يمكن أن يلتقي كاتب من الشمال وكاتب من الجنوب ؟ أو كاتب من الجنوب وآخر من الجنوب أيضا (أي عربي وإفريقي) ؟ كيف يمكن أن تتلاطم نظرتان وحضارتان ولعتان ؟ فحتى اللغة والشعر يحضمان إلى إيقاع مستمد من إيقاع الحياة لكلّ انتماء ؟

فلانبا : من سيتبع من ؟ يقال إنّ التجربة الدرامية في الغرب أكثر عراقة من كل التجارب الأخرى، ربّما لأن أسسها قد دونت في كتاب أرسطو "فنّ الشعر"، وبقي الكتاب ينسجون على منوالها قرونا خلت . . طبعا الغرب يترجمه ويكرّسه بفخر بهذا الكسب خاصّة أنّ للمسرح تأثيرا قويا على المجتمع في "الهنا-الآن" . . فالغربيون يريدون الاحتفاظ بشرعية امتلاكه فهم مصدرون لا موزعون، ومن هذه المنطلقات يأتي التوجّس . . فهل سيخضع كاتب الجنوب إلى وصاية كاتب الشمال ؟ الغرب الذي خضعنا له استعمارا استغلّ قوّانا المادية في السابق، ألصقنا نخشى على أنفسنا من كبريائه نأفيم يجعل كاتبنا يمسك بالقلم ولكن يد الكاتب الغربي هي التي تسيّرنا ؟ والحال أنّ مقولة قتل الأب (المعلم) قد صدرها المفكر الغربي حتى يضمن كل فرد استقلاليته، وكل جيل حضوره الفعلي . .

ثالثا : إنّ كتّاب الجنوب يعرفون جيّدا كتاب الشمال حتى إنهم ترجموا أعمالهم إلى لغاتهم فأغلبهم "فرنكوفونيون" وأنقلوفونيون "بل اقتبسوا عنهم الكثير وطوّعوا أعمالهم الدرامية وجعلوها تناسب مجتمعاتهم . . كما أتهم تدارسوها واطلعوا عن كتب على هذه الكتابات، وهي منجزة ركيّتا. ودّسوا بها تلاميذهم وطلبتهم حتى لكنّهم عاشوا على إيقاع عقارب ساعاتهم. السؤال المطروح : هل اطلع الغربيون على مؤلفات أهل الجنوب ؟ هل تداولوا لغاتنا وترجموا لنا أو اقتبسوا من أعمالنا ؟ كيف يمكن تخطي هذه العوائق لكي نتواصل ونستفيد من بعضنا ؟ أمثلة

ولكنها لم تعرف الاستمرار بسبب الاختلافات السياسية التي تقف أحيانا حجر عثرة في طريق المبدعين.

لقاء الشبكات :

أراد محمد إدريس مدير الدورة 13 لأيام قرطاج المسرحية . . من خلال هذا اللقاء الشمال جنوب والجنوب جنوب أن يقرب التجارب المسرحية الإفريقية والعربية من بعضها. وفي كلمة الافتتاح تعرض إلى تعاون تونس مع سوريا ولبنان، وعبر عن أمله في وضع مخطط للتعاون المشترك بين مختلف الفرق المسرحية سواء بين جنوب جنوب أو جنوب شمال معتبرا أنّ هذا المشروع لا يتطلب سوى إرادة ملحة من لدن المسرحيين أفارقة كانوا أو عرب لتأسيس هذه الشبكات . .

هذا اللقاء الذي أداره الفنان لسعد بن عبد الله تمّ في إطار تبادل الأفكار وجهات النظر بين المبدعين الذين استضافتهم الدورة سواء من أوروبا أو إفريقيا أو الدول العربية ومن ضمن المقترحات المطروحة [دعم التجارب السابقة ومواصلة العمل على شبكات للتعاون وتبادل التجارب المسرحية . وضع شبكة قائمة من شأنها أن تشكل تصوّرا للتعاون بين المؤسسات وبموجبها يتمّ تذليل الصعوبات التي تعترض المبدعين الراغبين في توزيع إبداعاتهم المسرحية .

وقد تحدّث المبدعون عن مختلف تجاربهم مع الشبكات السابقة بما فيها من نجاحات إلا أنّها كانت حسب رأيهم متقطعة نتيجة العوائق المادية . .

المهم أنّ هناك رغبة إفريقية في التعرف على المسرح العربي عموما من طرف " أمبرواز ميا " الذي نوّه بمبادرات عز الدين فتون في وضع جسور تعاون لا في مستوى العروض فقط بل حتى في مستوى التريضات. وكذلك البوركيني " غانغاني " الذي فسّر غياب العروض بسبب غياب الدعم المادي للمهرجانات الإفريقية عموما وأنّ قرب الدول العربية

من أوروبا جعلها تتواجد في الشمال أكثر من تواجدها في الجنوب. بينما اقترح الأوروبيون تكثيف توزيع عروض الجنوب بأوروبا وتوزيع الأعمال الأوروبية بالجنوب.

تكريم جاك لوكوك :

من ضمن الحاضرين في هذه الدرة السيدة " فاي لوكوك " وهي زوجة الأستاذ الكبير " جاك لوكوك " الراحل الذي تتلمذ على يديه عدد كبير من المسرحيين ومن بينهم الفنان محمد إدريس والفنان فتحى العكاري من تونس . .

جاك لوكوك أعطى نفسا جديدا لفن الإيماء (ميم) ويتوهم وحركات تعبيرية) وقد كان هذا الفن يلامس الحلم والتهويمات الشعرية والسباحة في فضاءات بعيدة عن المجازية. إلا أنّ لوكوك قد قرّبها إلى الناس. فبالرغم من الصمت الذي يميزها فإن صجيج العالم وقسوته يظلمان في حركاته: الازدحام، الاستهلاك، الأكلية... اللامبالاة... العيش، كلّ ما يتسم به عالم اليوم من تراخي وساخو . .

تفصّلت إدارة المهرجان بتكريم هذا الرجل ذي الحجم الكبير فهو من المعلمين الكبار وتلاميذه هم الآن من الأساتذة المرموقين وهم يدرسون في عدة مناطق من العالم. ومدرسة لوكوك مازالت قائمة . .

تكريم محمود درويش : تكريم للشعر

تكريم الشعر هو تكريم للمسرح . . فالمسرح قد ولّد الشعر وسما به في أعالي " الأولمب " باليونان حيث كبرياء الآلهة المتحكمة في الخصب والجذب، في الحب والحقد، في المدّ والجزر، في الجمال والقيح . . المسرح صورة موهلة في عمق الإنسان الخاضع والمتمرّد، الفاتح والثائر وقد تمثلت صورته صورة آلهته التي أراد لها " نيشة " أن تغرب ليحل الإنسان محلها في منظومة التراجيديات حيث " برومئوس "

الأفارقة :

جان بيار غانغاني من بوركينافاسو
بلدراك من السنغال

العالم العربي :

سليم الحجاج من سوريا
حسام تحسين بك من سوريا
جيانا عيد من سوريا
رغدة الشعراني من سوريا
صلاح الأصم من العراق
شذى سالم من العراق
أزادوهي سامويل أرتين من العراق
جمال موسى من العراق
نضال الأشقر من لبنان
هندة الأسمر من لبنان
عبد الكريم برشيد من المغرب
محمد س قطاف من الجزائر
صوبيا من الجزائر
مصور فياش من ليبيا
فرح بوقاخرة من ليبيا
أحمد إسماعيل من مصر
خالد سليمان من مصر
رهام عبد الرازق من مصر
أحمد المغربي من الأردن
مجد القصص من الأردن

من آسيا :

أوميواكا من اليابان

سارق النار يحرق الإنسان ويموت كل يوم ثم يحيا من جديد وهو في قيوده . الإنسان أمام قوى الظلم والقمع دائم التصدي والمواجهة لأنّ الشعر قد نفخ في ضعفه التمرد ، كلكامش أو الإلياذة والأوديسة ، نشيد الإنشاد أو نشيد الصحراء لصعلوك البرية . . الماهابا هراتا أو السيرة الهلالية . . كلّ هذه القصائد هي أسس العملية المسرحية وليس أدل على ذلك من تلك الجدارية الرائعة التي تحوّلت إلى نشيد تراجيدي عصري يتمام في الفضاء اللامحدود الذي هو الركح . . إنّ النفس الميتافيزيقي للجدارية ينسحب على أيّ نشيد خلّده الدهر لأنه يتسم بالصدق وينهل من الآم .

إنّ تكريم محمود درويش ليس اعتباطيا كما يظن البعض إذا أعدنا المباء إلى مجاريها ونهلنا من المنابع ، فمنبع المسرح كان الشعر وقوة العرب في عكاظياتها . . فلنمسرح الشعر وسوف يكون إنسانا عربيّ في بحوره يسبح كما يسبح في عرض الجداريات ولم تنفقه اللغة الضائعة على حدّ زعم بعضهم .

تكريم المسرحيين :

بالباخرة فرطاج تمّ تكريم عدد كبير من المسرحيين الذين خلّفوا بصمات لها تأثيرها في الحركة المسرحية عموما . . تمّ ذلك بحضور معلّم " التمسو " الكبير " أوميواكا " الذي جاء ليسهم في تكوين ثلّة من الشبان في فنّ ألهم عليهم المسرحيين الكبار . وبحضور الشاعر محمود درويش .

أمّا المكرّمون من أوروبا وإفريقيا والعالم العربي ومن تونس فهم على التوالي :

الأوروبيون :

جيرار جيلاس من فرنسا
سالفاتور لمباردو من فرنسا
فاي لوكوك من فرنسا
أندري لوي بريتتي من فرنسا
عادل كاراتوف من بلغاريا

من تونس :

عزالدين المدني

علي اللواتي

لمين النهدي

رؤوف بن عمر

كمال العللاوي

حمادي بن عثمان

محسن بن عبد الله

جميل الجودي

ليلى طويال

صباح بوزوينة

نادية بن أحمد

لسعد بن عبد الله

صلاح مصدق

حمادي المزي

نضال فيقة

صابر الحامي

بشير الغرياني

جمال ساسي

زهيرة بن عمار

سليم الصنهاجي

الورشات التكوينية : مسرح "التّو" :

شبان من تونس ومن سوريا ومن ليبيا ومن المغرب بين مجموعة جاءتنا خصيصا من اليابان والفلبين ومعهم تقليد مسرحي أبهر الأمم الأخرى برقي صورهِ ورشاقة حركته .. هذا الفنّ الذي تناقلوه عبر القرون ولم يفقد من بريقهِ وخالص مادته .. يقود هذه المجموعة أستاذ نابغ المنب "ناووهيكو أوميواكا" سليل عائلة عريقة في مجال الفنّ "التّسو" تمتد إلى 600 سنة ..

هذا المبدع بدأ تدريباته منذ سنّ الثالثة وهو لا يزال زهرة ملتفة في أكمائها وعندما بلغ التسع سنوات فتحت كلياً وأصبح التلميذ معلماً لا يشق له غبار ..

وفنّ "التّسو" يشدّ همة الممثل في البحث عن ذاته وعن قدراته والتحكم في حركات جسده والغوص في أعماق طاقته وإمكاناته وفنّ "التّسو" يكسر كل القوالب الجاهزة ويذهب بالممثل بعيداً في الرمزية والرمزية وليدة الخيال الخصب ..

"التّسو" يمكن أن يكون شعراً شبيهاً "بالهايكو" ولكنه يكتب بالجسد ويدوّن داخل الروح .. فنّ "التّسو" أوحى للكثيرين من المبدعين من أمثال بريشت ومايرهولّد وغروتوفسكي وجوليآن باك وجوديت مالينا وأبهر وسحر حشماً وطلت أقدام نبغاته، لذلك أصبح مطلوباً ولعلّ هذه الدورة قد فتحت نافذة على جمالية أخرى تثرى التجربة العربية والإفريقية في مستقبل الأجيال .. لأن فنّ "التّسو" ذو طابع ميتافيزيقي يستحضر الأرواح في حركات موزونة تحمل دلالات إنسانية تنتقل من عالم الروح إلى حسّ الجسد في ازدواجية ترفع الإنسان من عالم الابتذال إلى تخوم الرّيائية.

أما ترض فنّ السرك الذي التأم ببادرة من مدرستي فنون السرك بتونس وفرنسا وأسفر عن عرض فرجوي قصير أعطى فكرة حيّة عن مدى استيعاب الطلبة التونسيين لمختلف الفنون مهما كانت صعبة.

أن نكتسب تجربة في فنّ السرك فالمسألة ضرورية لأن المسرح بالخصوص يتغذى من كل الفنون ثم يعطي لكلّ هذه الفنون رونقاً آخر بحكم ما في باطن المسرح من مطارحات، لها عمق إنساني يبعدنا عن الشكلانية المجانية.

العروض المسرحية بالأرقام :

شهدت هذه الدورة 61 عرضاً موزعة بفضاءات مربع الفن بالتياقرو .. مسرح الفن بدار بن عبد الله .. المونديال .. المركز الثقافي الجامعي حسين بوزيان

دار الثقافة ابن رشيق .. نجمة الشمال .. الحمراء ..
القرن الرابع .. التياترو والمسرح البلدي ..

وقد شهدنا (25) عرضا تونسيا و (12) عرضا عربيا
و (2) عروض إفريقية و (6) عروض أجنبية.

والملاحظ أنّ العروض المعادة هي التي أتنا من
الخارج عموما حتى يتمكن أكبر عدد ممكن من
الجمهور من الاستفادة .

وفي اليوم الواحد بلغ عدد العروض بين الستة
والعشرة عروض ..

تسليط الضوء على بعض عروض الدّورة :

إنّ أغلب العروض التي قدّمت في هذه الدورة
شبابية وتركنا فيها انطبعا أُوليا أنّ مسرح الغد بدأت
تظهر ملامحه، فهو مسرح لا يركز على النص بدرجة
أولى (إلا فيما قل ونذر) وإنما على فكرة تستجيب
لموقف من قضية ما، يقع تطايرها بمشاهد درامية
للجسد فيها النصيب الأوفر في التعبير وللصورة مجال
هامّ للتحديث والتعبير عن الآني والمحرّ من المضامين
الحارقة والمحفزة للهمم . وهذه بعض النماذج :

شو- كولا : (من سوريا) من إخراج رغبة الشعراني :

المسرحية * بانوراما * على مشاغل الشباب من
خلال لقاء جمعهم بمناسبة عرض أزياء، إذن نحن إزاء
حدث عصري والقضايا المطروحة أزلية .. الحياة ..
الموت .. الفنّ .. وهو القاسم المشترك الذي يجمع
بينهم .. الحب .. المسرحية لا تعتمد على أحداث و إنما
سير ذاتية، الرابط بينها الخلفية السينمائية المستخدمة في
الحاضر (هنا - الآن) على الركح، فالكاميرا تتجول
في كواليس وأروقة المسرح لكأنّ هموم الشخصيات
ترجم هموم المتفرجين الشبان .. وظيفة الشاشة ونقل
المشاهد من خارج الركح لتراها داخل الركح تقنية حديثة
ربّما تنيد في مستقبل الأيام لو توظف في سياق درامي

موّحد، فحتى في السينما المطلوب دوما هو حبكة البناء
الدرامي وإحكام عامل الصراع بين الشخصيات ..

كول واسكت : (من فرنسا)

حيرة البحث عن الذات وعن الهوية عندما نكون
من أصل مغربي ونعيش على أرض الغير .. وعندما
تحمّلك ذاكرتك إلى عالمك القديم المتحجر الذي لا
يسمح لك بالكلام فالسلطة الأبوية تعتبرك كالحيوان "
تأكل في صمت " .. ولكن هل في الاغتراب حل ؟
تلك مشكلة البتين المغريتين في مسرحية "كول
واسكت" كيف يمكن المصالحة بين ثقافتين .. بين
نظرتين للحياة ؟ وربّما يكمن الجواب في وسائل
التعبير المستخدمة، الغناء والرقص والألعاب البهلوانية
الموظفة لتقول بأنّ الفنون تحرّر العقول والأجساد من
كل برائن التشدّد والتمصب، وأنك تكون هنا أو هناك
فلاأهمّ هو أن تكون أنت ..

المسرحية رغم ما تطرحه من قضايا جادة فقد مرت
إلى المختلطين بخفة ورشاقة وجمالية قوامها قدرة الجسد
على التلاعب وتطويع النص إلى مرونة الحركة في تناسق
يباهي بسبّا للعين ولكنّ بلوغ هذا المستوى من الجودة
يتطلب الجهد لمن يعرف خفايا الابداع الدرامي .

حلم في بغداد : (العراق) إخراج انس عبد الصمد

فرقة المستحيل ولذتها الظروف القاسية التي تعيشها
العراق منذ سنوات. الأجساد تموت في بغداد يوميا
ووسائل الإعلام المكتوبة والمنطوقة والصور التلفزية
تفقه الموت .. أما المبدع المسرحي فيأمكنه أن يعتر
بالجسد عن قيمة الإنسان الذي يذبح مجانيا في حرب
عشية تمرّق القلوب .. الفرقة لم تركز على نصّ
منطوق بل صوّرت عيشة هذه المجازر بصور جسدية
تترابط حيناً وتتفارق أحيانا كما في الحلم ..

"حلم في بغداد" تشاهد في مستويين اثنين :
مستوى ظاهري فيه اعتماد على حدّة الحركات التي

الباس، فاللباس عبر أيضا عن تحوّل الشخصيات وكذلك المؤثرات الصوتية التي لعبت دورا مهما.

نساء لوركا : (من العراق) إخراج عزيز حَيّون

اشتغلت الفنانة عواطف نعيم على نصوص لوركا، هذا الشاعر العملاق الذي جسّد التمرد في هذا الكائن الذي يصنع الحياة وأعنى المرأة.. إنّ ما نخشاه المرأة دوما هو العقم.. والعقم يسيب الضغط. فالمرأة لا تريد أن تضع مولودا في السجن.. والمرأة لا تحبّ الزواج من رجل مقموع لا يقاوم جلده.. يرما، أدبلا، ماريانا، برناردا.. هنّ صور للمرأة الراقية في التحرر.. فالمرأة الخاضعة المطيعة كالأرض المجذبة.. وقد استطاعت عواطف نعيم أن تجمع هؤلاء النسوة المتمردات تحت سلطة الأم برناردا رمز القمع والهيمنة.

و وضعت المسرحية سؤالا حارقا.. ما هو مصير المرأة إن كان الرجل عقيما؟.. سؤال وجودي يترجم وضع العراق في الراهن حيث انصرف الرجال إلى الحرب والقتل والاغتيال والدمار.. للمرأة إذن دور فاعل في هذا الوضع تماما كما تبّه إلى ذلك أرسطوفان في مسرحياته التي تحتل فيها المرأة مكان الصدارة على غرار "ليزيسترانا" أو "براكساغورا".

"نساء لوركا" تلفت الانتباه من ناحية المضمون ولكنها من ناحية الشكل لم تتعدّ الأداء الكلاسيكي في إطار ركي تقليدي لا يلعب فيه الصراع سينوغرافيا إلا بمزج اللون الأسود في مواجهة مع الأبيض.

لغة الأمّهات : (من الجزائر) للمخرجة صونيا

إنّما إزاء نصّ واضح المعالم محكم البناء بليغ في رسالته للإنسانية في هذه الظروف العصيبة التي تعيشها الأمة العربية نتيجة الإزهاق والحرب على الإرهاب.. تصوروا أمّا يعتقل ابنها بتهمة إرهابي.. تصوروا أمّا أمريكية يختطف ابنها ليستخدم في تبادل مع الابن المعتقل. وتصوروا أنّ للشباب الأمريكي أخا مسؤولا

تنقل حثّة الواقع في بغداد بتعابير كالصورة السينمائية التي تتجمّد لتؤكد مأساوية الموقف أو المشهد.. والمستوى الباطني أي أنّنا كمشاهدين نتجاوز الصورة التي نراها ونندخل في مرحلة اللاوعي، نتجاوز بدورها الممنوع والمحرم نتيجة الفوضى.. ففي الحرب تنفني القوانين وتداس القيم ولا يبقى سوى الحلم.

"حلم في بغداد" تذكّرني بـ"الها بينغ" Happening الأمريكي وهو مسرح استغزائي يترك في المتفرج الإحساس بالمرارة في حقارة أفعاله.. هو مسرح يحاسب الضمائر النائمة إزاء ما يحدث من مأس..

ساعة ونصف بعدي أنا : (من تونس) إخراج نضال قتيبة

العلاقات البشرية سجال كالحرب الضعيف فيها يبرز بؤسه ويظهر خضوعه للقويّ ويقتل النسيان وجهله بالآخر في انتظار ترويضه بكل أساليب السذاجة والنفاق والتلاعب ويبقى الخيط الفاصل بين ما كان وما سيكون هو "الغفلة" التي مصلبها "الاطمئنان". فالآخر قد ظهر ضالما وبغير مودة لذلك نفتح له الأبواب ونعطيه الأمان.. وإذا اتسعت المساحة بالنسبة إليه فوجد متفصلا يشدّ عوده، وفي المقابل يصاب خصمه بالنسيان.. تلك الغفلة الساحقة.. وها هو المستكين يصبح ممكنا للخطر وها هو القويّ يتحول إلى كائن ضعيف.. هذا يسرق من ذاك هويته.. الكاتبة والمخرجة الشابة نضال قتيبة وضمت أفكارها الفلسفية حول نزوع الإنسان إلى التملك والتسلط بأسلوب طريف، الحوار فيه خفيف يتجاوز الخشبة.. وانطلاقا من سينوغرافيا تعتمد الأبواب التي لا تفتح إلا لتفتل في حينها.. فالدخلى لا يفسح مجالا للخارجي لأنّ الحذر هو سمة الإنسان في هذا العصر. وعندما أصبحت الأبواب مفتوحة وقع المحظور وانقلبت الأدوار.

وقد تميّز أداء الممثلين بالبساطة والدقة والحضور القوي واستطاعا لوحدهما ملء الفضاء بواسطة تغيرات طفيفة في

جدارية محمود درويش : (من فلسطين)

وكأنني قدمت قبل الآن

أعرف هذه الرؤيا وأعرف أنني

أضى إلى ما لست أعرف

ربما ما زلت حيا في مكان ما وأعرف ما أريد

سأصير يوما ما أريد

[محمود درويش]

إن روعة هذه الجدارية تكمن في قدرة هذا الشاعر
الفذ على إعطاء الكلمات نفسا دراميا يغري أي مسرحي
بتناولها ركبنا، فما بالك بالمرشحين الفلسطينيين
الذين يعيشون القصيد من الداخل.. إن صورة المرأة
التي تحمل أرضها على ظهرها بما فيها من سنابل
وقبور تغني عن كل مشهد للموت والولادة في أي
قصيدة قرأناه إلا ما قل ونذر في هذه الدنيا..

يمثلون بارعون عرفوا كيف يشبهون نهمنا إلى
الشعر العربي الجيد ويأداء موجه بإحساس نفاذ إلى
الأخر وفي صورة من السهل الممتنع لتراجيديا تقطع
مع المرعب جدا، لأن المرعب لم يعد مرعبا في أيامنا
هذه. لذلك كان الأفضل أن يبقى هذا الشعر الدرامي
في حجمه الذي يماثل حجم "نشيد الإنشاد" أو ملاحم
الميلاد والموت في قصائد العملاقة..

ويرفض إطلاق سراح الإرهابي المزعوم لأن الأمريكان
لا يضعفون أمام المساومة.. أم عربية وأم أمريكية
تعيشان مأساة رهبة، كل منهما تحب إبنها بغض النظر
عن الحرب القائمة ومصالح الحكومات، فالأمومة
لا تهتم لمزايدات السياسة. وتأتي أم العربي إلى أم
الأمريكي للمطالبة بسراح ابنها مقابل سراح ابن الأم
الأمريكية وتعجز الثانية في اقناع ابنها المسؤول ويحدث
المحذور إذ يعدم ابن الأم العربية وتقع الأم الأمريكية
في دوامة الخوف على مصير ابنها، ولكن الأم العربية
تفاجئها عندما تقول : "لا أريد أن أسب لك الآلام التي
أحس بها لفقد ابني.. فانا أم أفهم لغة الأمهات..
لذلك سأعيد لك ابنك واعتبر ابني من الشهداء".

"لغة الأمهات" ترجمت مشاغل الأمة العربية
في هذا الظرف الدقيق الذي اختلطت فيه مفاهيم
المقاومة مع مفاهيم الإرهاب. الشكل المسرحي الذي
تناولته صونيا المخرجة، اعتمد بالخصوص على أداء
الممثلين فالمسألة متعلقة بتبليغ الآلام والمخاوف إلى
الجمهور المتتبع بصدق.. وقد وصل ذلك وأثر كثيرا
في المتقبلين رغم محدودية العناصر السينوغرافية وقد
ركزتها بالخصوص على اللون الأحمر والمقصود به
وفرة الدماء المهدورة عبثا.. فصورة الأم العربية وهي
تجر قماشا أحمر في لون الدم على المساحة الركحية
قد بلغت المقصود.